

# **SIGNIFICATIVIDAD: TRAMA COMUNICACIONAL EN FICCIÓN ESCRITA**

TESISTA:

MARINA LAURA ARIAS

DIRECTOR:

ULISES CREMONTE

FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

AGOSTO 2016



# INDICE

Introducción.....	4
Antecedentes del concepto de significatividad en la ficción escrita .....	19
Aproximaciones a la significatividad de la ficción escrita desde una mirada comunicacional.....	32
Otras tramas de significatividad .....	40
Significatividad y los olvidados de siempre.....	43
Escritores-periodistas: tramadores de significatividad en la ficción escrita.....	49
Significatividad tramada en la instancia de producción.....	65
De significatividad y epifanías.....	68
Significatividad y secreto: voces femeninas.....	90
Significatividad literaria tramada plásticamente en el lenguaje.....	92
Significatividad en los márgenes del realismo .....	97
- <i>El caso Salinger</i> .....	97
- <i>Arlt, u otra forma de nombrar a la significatividad</i> .....	100
Significatividad y dictadura.....	103
Trama de una conceptualización provisoria y en construcción de significatividad en la ficción escrita desde una mirada comunicacional.....	109
Bibliografía .....	111

# Introducción

Toda tesis doctoral necesita acercar algún aporte teórico o metodológico al campo académico. En el caso de la mía, que propongo como ensayo, el deseo es acercarse a la definición comunicacional de "significatividad", intuita como aquel "plus" de sentido que se trama en la ficción escrita. Esta problematización resulta inexorable; como señala Todorov en *Literatura y significación*:

*"El lenguaje sólo podrá ser comprendido cuando se aprenda a pensar su manifestación esencial, la literatura. La inversa también es cierta: combinar un nombre y un verbo, es dar un primer paso hacia la narración. En cierto modo, el escritor no hace más que leer el lenguaje"* (TODOROV, 1977: 172).

Una mirada comunicacional como la que pretendemos desplegar iluminará los "nudos del tejido" tramados con el poder que, en el campo literario, por lo general, son negados, subestimados o censurados.

¿Es posible pensar y enunciar alguna descripción teórica sobre "significatividad" haciendo a un lado miradas, conceptos y metáforas estructuralistas, instrumentalistas, románticas? ¿Es el trascendentalismo, en cualquiera de sus versiones, una opción posible? En relación a esto último, en *Literatura y significación*, Todorov resulta clarificador:

*"La lectura no es una ciencia y nunca podrá ser definitiva: los recorridos que pueden hacerse a través de la obra son innumerables. Debemos negarnos a todo esfuerzo por reemplazar el texto presente por otro texto, que pretende ser más auténtico, cualquiera sea el sistema de traducción (psicoanálisis, marxismo, esta o aquella concepción filosófica) utilizado para pasar de uno al otro. El texto es múltiple, nunca es otro texto"* (TODOROV, 1977)

Más complejo aún es pensar la posibilidad de “decir algo” sobre significación que evite la inexorable determinación del lenguaje. En relación a esta paradoja, también Todorov señaló:

*"Los objetos no existen antes de ser nombrados, o en todo caso, no siguen siendo los mismos antes y después del acto de denominación; y la relación de las palabras y de las cosas es una relación dinámica, no estática (...) No se puede verbalizar impunemente; nombrar las cosas es cambiarlas"* (TODOROV, 1977: 121).

Resulta necesario aclarar que cuando digo “ficción” aludo al sentido en el que la entiende Todorov: “construida sobre relaciones de causalidad (orden lógico) y de sucesión (orden temporal)” (TODOROV, 1977: 195).

La comunicóloga Roxana Reguillo en *En la calle otra vez* ha señalado: “un poema, una novela, una pintura, una noticia, un ensayo teórico, una narración, son a fin de cuentas una cristalización de las diferentes visiones del mundo y en ese sentido un producto es una propuesta que invita a compartir o a rechazar una representación y unas formas de apropiarse de la realidad” (REGUILLO, 1990: 40). A esa “cristalización” —las comillas no son ingenuas, cualquier metáfora que asocie la significatividad con un elemento que se supone estático no resulta del todo feliz— me refiero cuando planteo una “mirada comunicacional” de la ficción escrita. A lo largo de la historia la ficción ha sido un discurso en el que se han tramado sentidos sobre lo político-social, y no por haber asumido un compromiso “objetivo” de exhibir lo que sucede —tal y como muchas veces el periodismo se ha visto a sí mismo y ha intentado asumir ese posicionamiento— sino por dar cuenta inevitablemente de esos procesos; como nos ha indicado Raymond Williams hace años en *Marxismo y literatura*:

*"La sociedad nunca es solamente una 'cáscara muerta' que limita la realización social e individual. Es siempre un proceso constitutivo con presiones muy poderosas*

*que se expresan en las formaciones culturales, económicas y políticas y que, para asumir la verdadera dimensión de lo 'constitutivo', son internalizadas y convertidas en 'voluntades individuales' (WILLIAMS, 1988: 107).*

Para decir algo sobre la significatividad es imprescindible tener como brújula lo que en la misma obra fundante Williams señaló como una actitud teórica fundamental: “definir las formas y convenciones en el arte y la literatura como elementos inalienables de un proceso material social no por derivación de otras formas o preformas sociales, sino como una formación social de tipo específico que a su vez puede ser considerada articulación (y con frecuencia única articulación plenamente aprovechable) de estructuras del sentir, que como procesos vivientes son experimentadas mucho más ampliamente” (WILLIAMS, 1988). Esas estructuras del sentir pueden ser definidas como experiencias sociales en solución.

Definir a la “comunicación” de un modo acabado, a quienes miramos el mundo desde este campo, muchas veces parece habernos llevado al fracaso. Pero ello parecería no ser otra cosa que una trama del racionalismo sobre la supuesta “necesariedad” —en el sentido “lógico” del término— de formular “leyes únicas para explicar el funcionamiento de fenómenos plurales” (SCHMUCLER, 1997). Cuando hablo de “mirada comunicacional” estoy aludiendo también a una perspectiva dinámica como la de nuestro teórico latinoamericano: “la comunicación no es todo, pero debe ser hablada desde todas partes; debe dejar de ser un objeto constituido, para ser un objetivo a lograr” (SCHMUCLER, 1997).

En *Literatura y significación*, Todorov llega a poner en duda la posibilidad de “comunicar” en términos “transparentes”:

*"La comunicación no es sino un mal entendido disimulado o diferido; el esfuerzo de comunicar es un juego de niños" (TODOROV, 1977: 132).*

Apunta incluso específicamente al problema de la palabra y la "significación" entendida como una relación referencial:

*"Las palabras crean las cosas en lugar de ser un pálido reflejo de ellas (...) La palabra si es verdadera es falsa; si es falsa es verdadera. Si queremos reunir las dos reglas en una sola, habrá que decir las palabras no significan la presencia de las cosas, sino su ausencia" (TODOROV, 1977: 131).*

Pero problematiza más al extremo aún la cuestión:

*"Las palabras implican la ausencia de las cosas, lo mismo que el deseo implica la ausencia de su objeto" (TODOROV, 1977: 136).*

Y:

*"La palabra no sirve para salvaguardar las cosas sino para destruirlas: al pronunciar una palabra, sustituimos la presencia real del objeto por un concepto abstracto" (TODOROV, 1977: 234).*

La ficción escrita "dice" acerca de los social mucho más de lo que ella y los sujetos son capaces de reconocer en su contemporaneidad porque está tramada con sentidos que pueden abordarse desde el concepto de "memoria colectiva inconsciente": "en nuestra mente existe una inmensa interacción entre lo que a veces es percibido de forma inconsciente —e influye sin embargo en nuestra fantasía—, nuestro modo de observar el mundo y nuestra creatividad, hasta el punto en que cada vez se hace más difícil trazar una línea que delimite lo que nos pertenece y lo que pertenece a la imaginación, a los descubrimientos y a las creaciones de los demás" (KAPUSCINSKI, 2002: 103). Como señala Carlos Gamerro en *Martín Fierro o Facundo*: "la comunicación y la ficción crean imaginarios,

cristalizan sentidos y muchas veces inclusive los anticipan" (GAMERRO, 2015). El problema es que ese entramado, complejo, multidimensional y en modo alguno linealmente "causalístico", repetidas veces es invisibilizado. Recordemos aquello señalado, en este sentido, por Williams: que considerar "naturales" las distinciones abstractas entre lo "individual" y lo "social" es una mirada burguesa (WILLIAMS, 1988).

Desde una mirada comunicacional, entonces, la ficción escrita es trama del cuerpo social y de la "experiencia" del mundo, aquella que el campo de la comunicación muchas veces insiste en re-presentar "fielmente" a través del lenguaje como si ello fuera posible. Pero el lenguaje no es transparente. Como también nos ha señalado Raymond Williams: "el lenguaje es una actividad material práctica. No es una herramienta sino una facultad constitutiva de lo humano. Y debe ser considerado como un tipo persistente de creación y de recreación: una presencia dinámica y un constante proceso regenerativo" (WILLIAMS, 1988).

En este punto creo necesario aclarar dos cosas: por un lado, que la memoria colectiva es una puesta cultural antes que natural, ya que es una recuperación arbitraria, voluntaria e inconsciente a la vez mas no espontánea (AUGÉ, 2014), y que se trata de un constructo teórico, no de un "objeto" cultural. Por el otro, que entiendo ese "decir" acerca de lo social como un entramado enunciativo complejo y no en términos "referencialistas": "la literatura se afana por representar lo real sin comprender que no es representable, sino 'solamente demostrable'" (BARTHES, 2014).

La ficción escrita está necesariamente tramada en la hegemonía. Negarlo no constituiría más que la "naturalización" de un estado de situación en el que siempre hay una puja por el poder y por la legitimación del capital simbólico. Lo que ocurre es que esa "batalla" es invisibilizada porque "el trabajo para disimular



la función de los intercambios tiene una participación no menos importante que el trabajo exigido por el cumplimiento de la función” (BOURDIEU, 2007: 179). Ahora bien, es también fundamental señalar que dentro de una hegemonía existen no sólo formaciones alternativas y en oposición —tanto residuales como emergentes—. Debemos evitar las acostumbradas descripciones generalizadoras de la explícita derivación social o de la función superestructural (WILLIAMS, 1988).

La ficción escrita, además de tramar con la memoria colectiva, lo hace con el imaginario social: es productora de sentido de la sociedad tanto material como discursivamente. Ese ejercicio de la imaginación social en tanto “puente que une las representaciones de la sociedad imaginada con las de la sociedad actual, las imágenes globales y las cotidianas” (BACZKO, 1984) abre el camino para explorar todas las posibilidades de la narrativa de ficción desde una mirada comunicacional. Pensar a la ficción escrita y a la comunicación como trama posibilita el debate acerca de “lo real”, “la verdad”, “la mentira” y, sobre todo, habilita la pregunta por el compromiso político y el arte. Williams ha señalado que “existen relaciones sociales e históricas evidentes entre las formas literarias particulares y las sociedades y períodos en que se originaron o practicaron (...) y existen indudables continuidades de las formas entre —y más allá de— las sociedades y los períodos con que mantienen tales relaciones” (WILLIAMS, 1988). Los escritores son seres sociales (ni “individuos” ni “sujetos”, términos que pertenecen a otros constructos teóricos y epistemológicos). El compromiso de la literatura es un compromiso con la realidad social (no con una afiliación partidaria ni con una “causa” política).

Un relato significativo, como he señalado, trama entonces con el “imaginario social”. Pero por tratarse este último de un concepto que en muchos casos se ha vuelto casi una figura retórica vacía, es necesario aclarar que estoy aludiendo a la definición de Cornelius Castoriadis: “Hablamos de imaginario cuando queremos

hablar de algo "inventado" —ya se trate de un 'invento absoluto' ('una historia inventada de cabo a rabo'), o de un deslizamiento o desplazamiento de sentido—, en el que unos símbolos ya disponibles están investidos con otras significaciones que las suyas 'normales o canónicas'" (CASTORIADIS; 2003: 219). En relación a la trama entre ficción escrita y significación que deseo plantear desde una mirada comunicacional, me resulta particularmente enriquecedora la siguiente cita de la misma obra del filósofo griego: "jamás mi discurso será íntegramente mío" (CASTORIADIS, 1975: 165); toda producción literaria es social, y en este sentido está tramada con la cuestión del poder. Pero la relación es compleja, porque como ha señalado Roland Barthes: "el estado natural de todo discurso es la ficción" (BARTHES 2000), de modo que preguntarse por significatividad en ficción escrita desde una mirada comunicacional —que implica necesariamente la trama de la segunda con la cuestión del poder— implicará apartarme de análisis causalísticos, referencialistas y estructuralistas.

Para iluminar significatividad tramada en la narrativa de ficción desde una mirada comunicacional e intentar una suerte de definición, habré de sumergirme en mi praxis como escritora de ficción, y en la que hace a mi tarea y mi subjetividad como ser social y lectora—investigadora. Como ha señalado Williams:

*"Las obras en arte en literatura son convenciones y notaciones objetivadas (figuras semánticas) pero completar su proceso inherente no es sólo eso: debemos hacerlos presentes en 'lecturas' específicamente activas"* (WILLIAMS, 1988: 151).

Y también:

*"Estamos interesados en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente"* (WILLIAMS, 1988: 155).

La categoría "significatividad" ha sido definida parcialmente con los parámetros, constructos teóricos y delimitaciones propios del campo literario por un amplio abanico de autores, tanto críticos como escritores. Pero en los tiempos que corren resulta imprescindible identificar y **definir la dimensión comunicacional de este concepto porque hace a la trama de poder**. Porque como señala el comunicólogo Omar Rincón "si algo nos caracteriza como sociedad es la abundancia de signos sin sentido establecido, signos vacíos de relación y experiencia; signos que deben ser llenados de significado a través de intervenciones narrativas y argumentativas. Significar por tanto es un acto político. La mejor táctica, producir sentido desde la narración" (RINCÓN, 2006).

Por ser esta una tesis de ensayo la materialidad y argumentación resultará un recorrido discursivo más flexible que si se tratara de una tesis con modalidad de investigación. Los dos ámbitos de los que tomaré la empiria para iluminar la categoría de "significatividad literaria" son: por un lado, mi práctica como escritora de ficción, y por el otro lugar mi práctica como lectora-investigadora. Esto último se debe a que no soy un "sujeto" que simplemente leería y produciría sentidos de primer grado. Soy un ser social que lee y relee discursos ficcionales a la luz de la categoría de "significatividad", rastreando sus características para seguir construyendo una definición conceptual que incluya la dimensión comunicativa —dicho en otros términos: su trama con el poder— para iluminar ese aspecto en la producción de ficción escrita y "desnaturalizar" sentidos.

Una vez más: la pregunta central de este ensayo es cuál es la particularidad de una ficción escrita para que resulte significativa desde su dimensión comunicacional. ¿Es posible sostener que esa dimensión no está tramada en toda ficción escrita? ¿O más bien se trata de arriesgar que cuando esa significatividad

está silenciada asistimos a una operación de la ideología (que sabemos siempre es del poder)?

El margen del corpus para este ensayo es que, en todos los casos, se trata de ficciones escritas que dan cuenta “explícitamente” de “lo social”, de la **“condición de lo humano”**, entendida esta última como inexorablemente tramada con las **condiciones materiales de existencia**. Lo enunciamos como lo ha señalado Williams: “El lenguaje y la significación son elementos indisolubles del proceso social material involucrados permanentemente tanto en la producción como en la reproducción” (WILLIAMS, 1988). Propongo, entonces, un corpus de **relatos de ficción escrita que se preguntan en torno a la ambigüedad de la existencia —material—** ya sea tramando el horror en lo cotidiano, lo extraño en lo cotidiano, o cotidianizando lo extraño.

Esos son los bordes de mi corpus de lectura, pero también mi horizonte al sentarme a escribir ficción tramada “significativamente”.

La trama del “horror en lo cotidiano” se vincula estrechamente con la idea de “lo siniestro” desarrollada por Freud e incansablemente revisitada por el psicoanálisis. ¿Qué quiero decir con “lo siniestro”? Aunque mi deseo no es indagar en elementos psicoanalíticos, me resulta indispensable aclarar brevemente que cuando me refiero a lo **“siniestro” como aquello que surge en una trama narrativa “amenazando” al “sujeto” desde lo más cercano**, no estoy haciendo otra cosa que invocar al “padre” del psicoanálisis:

*“Muy distinto es en cambio si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro, y cuanto en las vivencias tenga este carácter también lo tendrá en la ficción. Pero en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o*

*raramente acaecería en la realidad. En cierta manera, nos libra entonces a nuestra superstición, que habíamos creído superada; nos engaña al prometernos la realidad vulgar, para salirse luego de ella” (FREUD, S., 1919: 13).*

Los relatos que escogí para mi trabajo ensayístico traman un pacto de lectura según el cual lo que se narra “pudo haber ocurrido”. No me detendré aquí a buscar una nueva clasificación de géneros literarios porque mi objetivo es muy lejano a ello. A los fines expositivos diré que el presente ensayo recorta un corpus de relatos con características temáticas, enunciativas y argumentales de lo que comúnmente es reconocido como “realismo” y como “costumbrismo”.

Con el término “realismo” se alude universalmente a una corriente literaria que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX y que aspiraba a la “representación objetiva” de la realidad. Ese “realismo”, surge como un movimiento opuesto al romanticismo e intenta trasladar la realidad al arte, es decir, representarla lo más fielmente posible y con el máximo grado de verosimilitud.

Además de que la crisis del Iluminismo y del paradigma positivista pusieron en jaque la posibilidad de “verdad” en cualquier campo de conocimiento —y por lo tanto la posibilidad de una representación “fiel” de “la realidad”— el término “realismo” ha sido especialmente bastardeado y denigrado a partir de su asociación con el “realismo ruso” (textos literarios que intentaban referenciar sobre la Revolución de un modo adoctrinador). Sin embargo, a casi treinta años de la caída del Muro, y a falta de una palabra mejor, nos vemos en la obligación de seguir utilizándola para identificar y aunar a esas ficciones que se caracterizan por abordar temáticas, escenas y personajes con un fuerte efecto de veracidad, porque como señala Graciela Speranza en “Por un realismo idiota”: “aunque la tradición moderna nos ha legado una desconfianza tenaz en las formas clásicas de la representación

realista, la literatura se obstina en acercar el lenguaje al mundo. Para alumbrar la experiencia del presente, recupera los atajos del pasado, los refacciona o los destruye. Nuestra literatura, en ese flujo, vuelve a alentar la ilusión de la mimesis, no siempre anoticiada de la dificultad de la empresa" (SPERANZA, G., 2006: 1).

La "ilusión de mimesis" no es otra cosa que un "efecto de veracidad". Sabemos que en literatura es necesario pensar siempre en términos de construcción textual: se traman verosímiles, se produce la idea de que "esto fue así como lo cuento"; **la "verdad" es una construcción discursiva ajena a la significatividad literaria.** Esto responde a lo que Blanchot ha señalado como una particularidad de la relación entre el lector y la literatura en general en la que:

*"El sentido de las palabras se resiente de una falta primordial y, en lugar de rechazar toda referencia concreta a lo que él designa, como en las relaciones habituales, tiende a pedir una verificación, suscitar un objeto o un saber preciso que confirme su contenido"* (BLANCHOT, 1949: 82).

En este sentido, resulta fundamental una particularidad de la referencialidad en la literatura que fue iluminada por Todorov:

*"Esa falta primordial es la ausencia de referente; la reacción es una evocación más fuerte de la referencia imaginaria, en detrimento de nuevo del sentido abstracto de las palabras; ese sentido abstracto que reina en el lenguaje común donde la presencia de referente nos dispensa de todo esfuerzo para hacerlo presente"* (TODOROV, 1977: 236).

Cuando se piensa en términos de "realismo", hay también que hacer a un lado cierta mirada "contenidista", una mirada tan poco certera como aquella que dicotomizó al campo literario argentino de los años veinte alrededor de la oposición "Florida o Boedo", una mirada que deja del lado del grupo Florida la

experimentación, la vanguardia y el trabajo con el lenguaje, y del lado de Boedo la narración y la evocación de la “realidad”.

En los terrenos del realismo, en textos en los que, desde una mirada comunicacional, el pacto de lectura es “esto que se cuenta, pasó”, “cuidar” a los personajes es reconocerles la humanidad necesaria. Es ésta **una de las características del “realismo” como pacto de lectura: la humanización de los personajes** (a diferencia de los textos absurdos o disparatados en los que los protagonistas se traman “deshumanizados”).

Al mismo tiempo, resulta necesario aclarar que por “costumbrismo” no aludo a la definición tradicional de cierto tipo de textos particulares que florecieron en la segunda mitad del siglo XIX, es decir los que responden a las características sistematizadas del siguiente modo por Isabel Román:

*“...habría que entender como artículo costumbrista toda narración que goce de autonomía con respecto a la novela, de breve extensión y rasgos periodísticos, que pretende ser fiel reflejo de una realidad directamente observada, por lo general abstraída y generalizada. Con frecuencia se inserta en un marco narrativo que hace referencia a anécdotas personales del narrador”.* (ROMÁN, 2014: 31)

Bajo el signo de “costumbrismo”, y a falta de un término que resulte más fructífero, sitúo —por el contrario y por el momento— textos que se caracterizan por provocar “epifanías” a partir de aquello que en la lectura resulta más familiar e íntimo. Son relatos en los que prima la “tensión” por sobre la “intensidad” cortazarianas, lo que implica que construyen climas y atmósferas domésticas más que presentar tensores argumentales que direccionen unívocamente el relato hacia un clímax. Tampoco abordan muchas temáticas relacionadas con la historia ni

los grandes acontecimientos. El costumbrismo constituye una suerte de reino de lo doméstico y cercano. Y es que creemos que como señaló el escritor Germán Rozenmacher: *"No debemos quedarnos en las costumbres porque entonces no podremos llegar a la esencia de la verdad. Pero si no pasamos por las costumbres, desembocamos en lo literario, en el peor sentido de la palabra"* (ROZENMACHER, 2013). Para decirlo de un modo directo y sintético: en la biblioteca de todas las ficciones que traman este ensayo está Chejov, "padre" del "costumbrismo". Chejov también está en mi biblioteca cuando me posiciono como productora de narrativa de ficción con una "motivación", es decir, cuando siento el "deseo de escribir", algo que me ocurre siempre en torno de algo que no alcanzo a comprender acabadamente. Habría que preguntarse si no es hora de recuperar y resignificar la palabra "costumbrismo", tarea a la que no me abocaré en este trabajo por tener otro objetivo que me resulta más urgente: definir significatividad en ficción escrita desde una mirada comunicacional para iluminar su entramado de poder.

Los relatos "costumbristas" que elegí se caracterizan por abordar temáticas, escenas y personajes con un fuerte efecto de veracidad. Digo "efecto de veracidad": sabemos sobradamente que en literatura es necesario pensar siempre en términos de construcción textual —se traman verosímiles, se produce la idea de que "esto fue así como lo cuento"—. La "verdad" es una construcción discursiva ajena a la producción y lectura de significatividad literaria. Al mismo tiempo, algunos de los relatos que incluiré, presentan otra particularidad; es el caso de "Fumar abajo del agua" del libro 76 de Félix Bruzzone:

*"Ayer, sábado, conocí a Roberto, un ex novio de mamá que militó en el PC y que logró escapar del país justo antes de que ella desapareciera. Yo había hecho el contacto por un tío mío que fue compañero de él en la secundaria, así que en la*



*semana lo llamé y él me invitó a su casa, donde me recibió emocionado”* (BRUZZONE, 2007:37).

Los relatos de *76* son tramas en las que el narrador y el autor del texto parecen fundirse en una sola voz a pesar de que estas dos instancias pertenecen a ontologías distintas (porque, como sabemos, y más aún desde el ámbito de la comunicación, el narrador es una construcción enunciativa mientras que el autor es una persona histórica no implicada, al menos en forma directa, en la significatividad del texto). Lo que ocurre en estos textos de Bruzzone es que está presente lo que Manuel Alberca identifica como característico de las “autoficciones” y denomina “pacto ambiguo”:

*“El yo de las autoficciones no responde plenamente ni al yo comprometido de las autobiografías ni al yo desconectado de las novelas. El yo autoficticio sabe o simula sus límites es consciente o finge que su identidad es deliberadamente incompleta, imaginaria o parcial, y explota esto en su relato [...] El yo autoficticio proyecta la imagen de un sujeto a la deriva, que sin dejar de ser él mismo se encuentra en serios problemas de navegación.”* (ALBERCA, 2007)

Ocorre en *76* algo similar a lo que Graciela Speranza ha identificado en las ficciones de Martín Rejtman y Eduardo Muslip:

*“No hay significación oculta, promesa de un sentido lejano, sino apenas una significación inmediata, muda y anodina. Los personajes se entrecruzan como zombis en la confusión de caminos pero los narradores no los aventajan en la comprensión del mundo. Si hay algo, en todo caso, en el fondo inasible de estos relatos, es la sospecha —más melancólica en Muslip, más despreocupada en Rejtman— de que también la realidad es idiota. La conjetura recuerda al francés*

*Clément Rosset que, en toda su obra pero sobre todo en 'Lo real. Tratado de la idiotez', propone una incisiva ontología de lo real centrada en su carácter insólito, singular, único, incognoscible, sin espejo y sin doble, esto es —y de ahí el título del tratado—, en su carácter idiota. En su etimología primera, aclara Rosset, idiota significa "simple, particular, único", y solo después, por una extensión semántica, "persona privada de inteligencia, ser desprovisto de razón."* (SPERANZA, G., 2004: 8)

**Primera aproximación a la significatividad desde un punto de vista comunicacional:** todo lo que "ocurre" en una ficción escrita tiene que resultar inexorable (un relato es significativo si al llegar al final resuena un "claro... no podía pasar otra cosa"). Eso es "inexorabilidad textual". En otras palabras, y tomando en préstamo de otro campo discursivo, el texto narrativo significativo desde un punto de vista comunicacional deber resultar "lógicamente necesario" (por oposición a un estatuto de "contingente"). Lo necesario: "lo que es así y no puede ser de otra manera". Para ser significativo, un relato debe despertar el eco de "no podría haber pasado otra cosa que lo que pasó". Si ello no acontece, desde una mirada comunicacional es fallido significativamente. Ese efecto de sentido característico de los géneros policiales ("claro, icómo no me di cuenta!") está presente de uno u otro modo en toda ficción escrita significativa. Eso en absoluto implica que la significatividad vaya de la mano de un funcionamiento narrativo "mecánico". Por el contrario: en la significatividad de la narrativa de ficción hay algo del orden del misterio. Este trabajo es un intento por hilvanar esa incógnita a los fines de tramar algún tipo de saber (fluctuante y provisorio, como todo lo fructífero) para escribir y analizar ficción escrita significativa.

# Antecedentes del concepto de significatividad en la ficción escrita

La ficción escrita significativa es transformadora por el solo hecho de mostrar que hay otros mundos posibles, tramando la relación de los seres sociales y la realidad. Como ha señalado Williams: "la literatura es una práctica social material total" (WILLIAMS, 1988). Por eso, el trabajo artístico es a la vez material e imaginativo.

Visto en el brete de definir qué es literatura, el mismísimo Rimbaud alguna vez dijo "la visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana tierra, sino en el corazón mismo de lo inmediato". En estas palabras del poeta identifico lo que ocurre también al acercarse a la narrativa de Félix Bruzzone: un "extrañamiento del narrador", construcción textual característica de lo que definí antes y en términos de Manuel Alberca como "autoficción". Es ésta otra estela para comprender cómo está tramada la significatividad de la ficción escrita desde una mirada comunicacional. En definitiva, como ha señalado Todorov:

*"Cada texto lleva en sí un cierto concepto de la literatura, del lenguaje, de lo simbólico, a la vez en el modo de significación que ejemplifica y, muy a menudo, en una discusión explícita de estos problemas"* (TODOROV, 1977).

La ficción escrita significativa se nutre, en definitiva, de aquello que no logramos entender o siquiera percibir. Por eso sus raíces abrevan en la infancia y en la primerísima juventud: "Dondequiera que esté, el escritor escribe siempre desde ese lugar que lo impregna y que es el lugar de la infancia", dijo Juan José Saer (KOHUT, 2007: 117). Estas palabras iluminan dos elementos de las ficciones escritas significativas: un entramado discursivo con la propia biografía, y un narrador que "desnaturaliza" sentidos cristalizados y vuelve a preguntarse sobre el sentido de las "cosas" con los "ojos de un niño".

La tercera estela para pensar significatividad en ficción escrita la encuentro en las definiciones de Ricardo Piglia y Deleuze en torno a qué es lo que hace que un texto sea literatura, definiciones que deseo hacer dialogar, por eso es que aquí las tramaré juntas. Dijo Deleuze: “toda literatura auténtica debe descubrir bajo las aparentes individualidades la potencia de un impersonal”. Esa es la diferencia entre una anécdota y una ficción escrita significativa: la revelación de algo que nos compete a todos como seres humanos —y como sujetos históricos, es necesario subrayar—. Y traigo la respuesta de Piglia al mismo interrogante: “cuando devela, aunque sea por un instante, una verdad universal por detrás de la aparente opacidad de la realidad”. Es fundamental preguntar qué se entiende por “verdad universal”. En principio, esta imagen de “fugaz develación” me resulta un aporte para dar cuenta de lo que vivencio comunicacionalmente al posicionarme como lectora—investigadora de ficción escrita. En cuanto a la noción de “verdad”, vale aclarar que no se trata de una verdad lógica ni contrastable. Para pensar en términos de significatividad es necesario hacer a un lado la oposición “verdadero/falso”, e iluminar esa diferencia fundante entre la “verdad positivista” y la “verdad existencial”, que es la que se revela por un instante en una ficción escrita significativa. Propongo utilizar el término “certeza” que parece prestarse a menores confusiones. La certeza existencial fundamental que se vislumbra fugazmente en la ficción escrita significativa no es otra cosa que aquello que Haroldo Conti describió en una entrevista del siguiente modo: “Yo la siento así la vida, siento que me voy muriendo, que voy envejeciendo, que no recupero un montón de cosas que he perdido irremediablemente, que las recupero fragmentariamente a través de la literatura pero que, de todas maneras, no las recupero más. Esto de morirse cada minuto lo siento en carne viva, y son un poco las quejas de la literatura mía” (RESTIDO, N. y SÁNCHEZ, C., 2015: 58). Desde mi dimensión de escritora de ficción, quiero destacar algo que también dijo Conti

y que considero fundamental a la hora de intentar tramar un texto significativo: "Lo importante es que vos estés caliente con lo que estás haciendo y esa calentura se transmite a lo que vos escribís". "Ganas" y "urgencia de decir": dos motivaciones fundamentales para tramar ficción significativa. Si el texto no surge de esos "apremios", será frío, duro, vacío, ajeno, muerto. "La escritura es una lucha para dar significado a la experiencia y aumentar su intimidad con ella", es la definición del escritor John Berger. Esa búsqueda de sentido es, en definitiva, la trama permanente de la significatividad. Eso es lo que compartimos como seres humanos: el sinsentido de la existencia, el olvido necesario del mismo y la lucha permanente con esa angustia.

Un antecedente sobre la problemática de la significatividad en la ficción escrita que puede prestarse a confusiones es la definición de "significación" que Cortázar desarrolló en "Algunos aspectos sobre el cuento" (CORTÁZAR, 1970). Allí el escritor señala: "la idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema sino al tratamiento literario de ese tema", para dedicarse luego a describir y explicar en qué consisten los mecanismos narrativos que él identificó como "intensidad" y "tensión".

La significatividad en ficción escrita desde una mirada comunicacional que busco aspira a superar la división estanca que parece deslizarse en esas palabras de Cortázar: el binarismo "tema" y "tratamiento literario" (que no es otra cosa que una vuelta a la dicotomía estructuralista "forma/contenido"). En este sentido, reemplazar la idea de "intensidad" por la definición de "intriga" de Todorov puede resultar esclarecedor:

*"La intriga no es una categoría interior al universo representado, no es percibida por los personajes quienes lo que perciben es una masa de hechos de la vida. La*

*intriga, en cambio, es percibida por el lector, que es quien se da cuenta de que algunos de los acontecimientos descritos importan para comprenderla, mientras que otros sólo tienen funciones secundarias (con respecto a la historia)”* (TODOROV, 1977).

Sin embargo, quiero traer aquí otra definición que brindó Cortázar en el mismo artículo que se acerca a la cosmovisión literaria que propongo para pensar la problemática de la significatividad: para definir a un cuento como “inolvidable”, el escritor recurrió a la imagen de “un revelador de la esencia misma de la condición humana” (CORTÁZAR, 1970). Una ficción escrita significativa interpela. Trama la paradoja de hacer sentir que “lo que allí se dice es algo que uno ya sabe” pero al mismo tiempo “lo está descubriendo mientras lee”: sentidos originales y ancestrales a la vez. Y es que como expresó Todorov en *Literatura y significación*:

*“La literatura existe en tanto que es esfuerzo para decir lo que no dice ni puede decir el lenguaje ordinario”* (TODOROV, 1977: 15).

Otro aspecto importante del pensamiento de Cortázar es la idea de que la temática no es determinante de la significatividad (“por escribir sobre la revolución uno no va a hacer literatura revolucionaria”). Para él, la literatura con fines revolucionarios no tendría que ver con la tematización, sino más bien con “la forma” de contar.

El tercer elemento de lo que plantea Cortázar en “Algunos aspectos sobre el cuento” que queremos rescatar es lo que dice en relación al cuento fantástico. Siempre se ha dicho que Cortázar escribía cuentos fantásticos. Pero él plantea que sus relatos, en realidad, son la manera que encuentra de dar cuenta de esta realidad, que es extraordinaria. No es que está haciendo un cuento de género — por lo menos es lo que él dice— sino que está dando cuenta de una realidad que no se aviene a los géneros: la realidad es mucho más caótica y mucho más

inexplicable y tiene menos sentido del que uno le da corrientemente. Propongo entender esta afirmación en un sentido amplio (de ahí a que un relato en el que la gente vomita conejitos resulte significativo hay un abismo, es cierto). Pero Cortázar está extremando lo extraordinario que tiene la realidad: aquello inexplicable.

El cuarto y último elemento que ofrece Cortázar para pensar en torno a la "significatividad" es lo que dijo sobre sí mismo en relación a las etapas de su propia literatura en sus clases en Berkeley. Allí él señala una primera etapa de su obra, que llama "la del artificio literario", durante la cual, según él mismo, escribía para otros escritores. Se trata de la etapa en la que escribe "Casa tomada" y todos los cuentos anteriores a su mudanza a París. La segunda etapa es la "metafísica", cuando escribió *El perseguidor* y *Rayuela*, libro al que Cortázar en realidad quería llamar "Mandalas", pero como la palabra no era de uso común la descartó. Es importante señalar que una "rayuela" y unas "mandalas" son dos metáforas simbólica y filosóficamente diferentes: la linealidad por un lado, la circularidad y la repetición por el otro; el origen y el final: Tierra y Cielo; eternidad sin comienzo ni fin. El eje de esta segunda etapa de la narrativa cortazariana es la preocupación por la condición humana, como una creencia (mítica) en algo que supuestamente compartiríamos "trascendentalmente" los humanos, por "encima" de las "condiciones materiales de existencia", por encima de la "cultura". Desde que Marx tiró la primera piedra, sabemos que esto último no es así: esa "condición humana universal y ahistórica" no es otra cosa que ideología. Las condiciones materiales de existencia son un elemento clave en la trama de subjetividad así como lo es el imaginario social al que me he referido en el inicio de este trabajo. En este sentido, cierto aspecto universalizante de la mirada de Todorov, ¿no podría estar tramado con el mito del "escritor en la torre de Babel"?:

*"Es razonable suponer que la variedad temática de la literatura no es más que aparente: que en la base de toda literatura se encuentran, por decirlo así, los mismos universales semánticos, muy poco numerosos, pero cuyas combinaciones y transformaciones suministran toda la variedad de los textos existentes. Si esto es así, podemos estar seguros de que el deseo sería uno de esos universales (el cambio podría ser otro) (...) Tomando el deseo como una de esas constantes temáticas, la literatura, de un modo indirecto nos descubre su secreto que es su ley primera: este secreto es que ella es su propio objeto esencial. Al tratar del deseo no hace más que tratar de ella misma"* (TODOROV, 1977: 137).

La tercera etapa que Cortázar distingue en su propio corpus es aquella en la que se vuelve latinoamericanista y vuelca su atención a las problemáticas propias de la tensión "desarrollo/subdesarrollo". Es como si el escritor hubiera hecho carne aquello señalado por Eduardo Galeano: "el subdesarrollo no es una etapa del desarrollo, es su consecuencia" (GALEANO, 1986). ¿No será por este abierto posicionamiento político de la última etapa de su obra que Cortázar ha sido muchas veces denostado por el campo literario? ¿Las críticas hacia su "artificiosidad literaria" no serán la máscara del desprecio por esta toma de "posición política"? Ese desprecio, en definitiva, ¿no será un "castigo" por haber quebrado la "ley de silencio"? —"hay una 'ley del silencio' que le asegura a la economía de 'la buena fe' la complicidad de la mala fe colectiva" (BOURDIEU, 2007).

Desde una perspectiva comunicacional como la que planteo, una perspectiva que intenta rastrear significatividad en ficción escrita, la artificiosidad debe estar productivamente al servicio de la motivación del texto (es siempre un correlato de "qué se quiere decir"). Es algo que señala Todorov cuando en *Literatura y significación* afirma:



"El sentido de una obra consiste en decirse, en hablarnos de su propia existencia" (TODOROV, 1977).

Cuando el artificio no está tramado con la motivación del decir, el relato se vuelve "pueril". Pero en muchos cuentos de Cortázar el artificio está a disposición del sentido que se trama. Traigo como ejemplo "Usted se tendió a tu lado", del libro *Alguien que anda por ahí* (1977, última etapa de Cortázar). El cuento trama dos enunciatarios a través de una segunda persona desdoblada en un "tuteo" y un tratamiento de usted, dos enunciatarios que al mismo tiempo son los dos personajes que protagonizan el relato:

*"Usted se levantó y la seguiste a unos pasos, esperaste que se tirara al agua para entrar lentamente, nadar lejos de ella que levantó los brazos y te hizo un saludo, entonces soltaste el estilo mariposa y cuando fingiste chocar contra ella usted lo abrazó riendo, manoteándolo, siempre el mismo mocoso bruto, hasta en el mar me pisás los pies. Jugando, escabulléndose, terminaron por nadar con lentas brazadas mar afuera; en la playa empequeñecida la silueta repentina de Lilian era una pulguita roja un poco perdida"* (CORTÁZAR, 1977).

De este modo, "Usted se tendió a tu lado" interpela a los lectores. Escribir en primera, en segunda o en tercera persona, es decir, la decisión de qué enunciador y qué enunciatario está construyendo un texto literario es un elemento central en la significatividad de una ficción escrita, porque está íntimamente relacionado con la construcción del punto de vista y el entramado emocional del texto con el lector ("¿desde dónde, a quién se cuenta una historia y qué vínculo se establece?"): si "Usted se tendió a tu lado" estuviera narrado sólo desde el punto de vista del hijo —Roberto—, o sólo desde el punto de vista de Denis —la madre—, o desde el punto de vista de la novia del hijo —Lilian—, o desde cualquier otro punto de vista, la incomodidad que produce, esa interpelación que "molesta",

probablemente no acontecería. La herramienta está elegida significativamente: el “truco” literario está tramado con la motivación que parecería ser “incomodar” tramando con el tabú del incesto y el deseo.

Chitra Divakaruni, escritora indo-estadounidense, puesta a definir a la novela, ha señalado que “se abre continuamente a algo más grande que las especificidades que forman los contornos de la historia, aunque paradójicamente estas especificidades deben ser concretas y convincentes si queremos imitar una verdad mayor a través de ella”. Se refiere así al **detalle como trama del particular que abre la posibilidad de un “sentido humano universal”** (“universal” tramado con las condiciones materiales de existencia, necesito insistir).

**Que la significatividad literaria se trama como inminencia de revelación**, es algo sostenido en el propio campo literario. Desde una mirada comunicacional se puede intentar ir aún más lejos: esa “revelación” siempre está tramada con sentidos histórico-sociales.

Dice el escritor argentino Juan José Becerra: *“creo que mis novelas hablan de una realidad existente posible pero ignorada por mí. Ése, para mí, es el principio de la ficción (...) Narrar, digamos, es descubrir, y no en un sentido científico, porque el descubrimiento científico está orientado hacia el fenómeno que se quiere descubrir. En cambio, el conocimiento narrativo es mucho más inestable, más borroso, tiene un límite. El ensayista tiene que saber y el narrador tiene que ignorar. Esos serían los principios”*.

([http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/poder-ignorancia\\_0\\_383361907.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/poder-ignorancia_0_383361907.html)).

Lo que quiero plantear aquí es que el carácter “inestable y borroso” del “conocimiento narrativo”, señalado por Becerra, no debe ser considerado un

“defecto” frente a la supuesta “estabilidad y seguridad” del conocimiento científico. Esa “inestabilidad” es lo que le brinda a la ficción la posibilidad de producir “epifanías” y de resultar una “hendija” hacia una verdad trascendental más allá de la aparente opacidad de la realidad.

Como escritora, deseo y decido sentarme a escribir ficción cuando hay “algo que no sé”. La irlandesa Claire Keegan lo ha dicho en estos términos: “la corriente de crear un cuento es el deseo profundo de decir algo”. ¿Pero ese deseo de decir algo responde en verdad al autor o una voz narrativa? En “La muerte del autor”, Barthes ha señalado:

*“Escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad —que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista— ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, ‘performa’, y no ‘yo’: toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura (lo cual, como se verá, es devolver su sitio al lector)” (BARTHES, 1967).*

El lenguaje “performa” en acto. Es, como ha señalado Raymond Williams, la articulación de una experiencia activa y cambiante, una presencia social dinámica y articulada dentro del mundo. “La significación, la creación social de significados mediante el uso de signos formales, es entonces una actividad material práctica” (WILLIAMS, 1988). ¿Es posible sospechar que en la actividad material práctica que es escribir ficción hay una “motivación” previa? Una motivación opaca, muchas veces confusa, irrefrenable, y nunca completa: aún después de poner el punto final, y de corregir repetidas veces un relato, nunca “sé todo” sobre ese relato. Como ocurre en la vida, como con la propia existencia: uno es un ser humano que tiene acceso a ciertas tramas finitas de la realidad y de la historia. Pretender hacer caso omiso de esa castración en la praxis de la escritura de ficción es derrapar en una suerte de ingenua “omnipotencia positivista” que le exigiría a la ficción

escrita y a sus productores una suerte de “verdad contrastable”, una “verdad” que se encuentra en las antípodas de la concepción de “significatividad” en la ficción escrita.

Ese mismo “desacierto ontológico” se traslada a las dos grandes corrientes de creencias y rutinas metodológicas recomendadas a la hora de sentarse a producir relatos de ficción: existen aquellos escritores que sostienen que en el discurrir de la escritura del relato (y en este sentido, es a conciencia que digo “discurrir” y evito el verbo “avanzar”; se trata de una decisión epistemológica y no de la mera elección semántica de una palabra al azar) van “encontrando” qué es lo que están queriendo decir o, mejor dicho, alrededor de qué tema y a través de qué argumento se están queriendo preguntar por la existencia. En su ensayo “El arte del cuento”, Flannery O’Connor habla de la escritura como un acto de descubrimiento. Esta escritora advertía que muy a menudo no sabía hacia dónde iba cuando se sentaba a escribir un relato, y se veía asaltada por la duda de que los escritores supieran realmente a dónde van cuando inician la redacción de un texto.

Esta idea de que un escritor de ficción significativa, en realidad va

“descubriendo” lo que pasa en su propio relato, pero que una vez que lo descubre eso mismo se le vuelve inexorable —dicho en términos “lógicos”, que lo relatado se vuelve “necesario”— me parece fundamental para construir y entender el concepto de “significatividad” de la ficción escrita. Detrás de esa inexorabilidad del relato hay la potencia de un universal que se vislumbra más allá de lo anecdótico (a esto último, recurriendo nuevamente a la lógica, podríamos reemplazarlo por “contingente”).

La creencia de que el escritor tenga que saber de antemano “todo” sobre un relato de ficción antes de sentarse a escribirlo resulta de una mirada sospechada de

ingenua, “moderna”, en el sentido histórico–filosófico de la palabra. Quiroga y Poe: la totalidad del texto debe confluir hacia un efecto sensorial de sentido planificado de antemano. Tramada con esta teoría del cuento moderno está toda la cosmovisión de la Modernidad: un mundo controlable. Esta concepción del relato implica hacer caso omiso del quiebre que implicó el psicoanálisis y de concepciones filosóficas como la de Montaigne, Schopenhauer o el mismo Nietzsche. Esto no quiere decir que un texto para ser “bueno” (“de calidad”) tenga que ser hermético o ininteligible. Significa que saber sólo una parte de la historia —como ocurre en todos los aspectos de la vida— es inevitable.

En “Explicación falsa de mis cuentos”, aquel manifiesto estético de Felisberto Hernández (HERNÁNDEZ, 1955), encuentro una síntesis reveladora para evitar dicotomías estructuralistas infructuosas:

*"Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Esto me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. (...) Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda."* (HERNÁNDEZ, 1955)

Y Marguerite Duras, en su ensayo “Escribir”, lleva a pensar aún más profundamente esta problematización entre escritura, conocimiento de lo que se está escribiendo, y relación entre acto e inconsciente:

*"Escribir. No puedo. Nadie puede. Hay que decirlo: no se puede. Y se escribe. Lo desconocido que uno lleva en sí mismo: escribir, eso es lo*

*que se consigue. Eso o nada. Se puede hablar de un mal del escribir.*

*Hay una locura de escribir que existe en sí misma, una locura de escribir furiosa, pero no se está loco debido a esa locura de escribir.*

*Al contrario. La escritura es lo desconocido. Antes de escribir no sabemos nada de lo que vamos a escribir. Y con total lucidez. Es lo desconocido de sí, de su cabeza, de su cuerpo. Escribir no es ni siquiera una reflexión, es una especie de facultad que se posee junto a su persona, paralelamente a ella, de otra persona que aparece y avanza, invisible, dotada de pensamiento, de cólera, y que a veces, por propio quehacer, está en peligro de perder la vida. Si se supiera algo de lo que se va a escribir, antes de hacerlo, antes de escribir, nunca se escribiría. No valdría la pena. Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiésemos —sólo lo sabemos después— antes, es la cuestión más peligrosa que podemos plantearnos. La escritura: la escritura llega como el viento, está desnuda, es la tinta, es lo escrito, y pasa como nada pasa en la vida, nada, excepto eso, la vida.”*

La idea de que previamente al acto mismo de la escritura no hay nada —excepto una voluntad de ese decir que paradójicamente al mismo tiempo va a manifestarse sólo una vez que ya está escrito— se relaciona con el concepto de “motivación” que Ulises Cremonte aportó al campo en su tesis doctoral en Comunicación “A la sombra de Ernest Pinard”. Allí, Cremonte cita una reflexión de Flannery O’Connor y señala:

*"Lo que O'Connor llama motivación, sería ni más ni menos que responderse qué queremos contar. Borges, Cortázar, Piglia y Martínez parecían decir que antes de preguntarnos qué queremos contar debemos pensar en el preciso continente donde debemos incluir a esa historia. Es como si antes de pensar en la motivación específica que nos lleva a acostarnos con otra persona, debamos ya elegir una —o hasta dos— posiciones del kamasutra" (CREMONTE, 2015).*

# Aproximaciones a la significatividad de la ficción escrita

## desde una mirada comunicacional

Una ficción escrita es significativa cuando despierta una identificación en la instancia de lectura, cuando algo en la narración resulta “original” (en el sentido de “inusitado”) y “familiar” (en el sentido de “conocido”) a la vez, como si el relato estuviera “despertando” un recuerdo de algo ya sabido). Ya en 1973, en “El placer del texto”, Roland Barthes —autor ecléctico e inmenso del que por el objetivo de este ensayo sólo iluminaré este artículo, además del ya citado “La muerte del autor”— introduce una diferencia entre “textos de placer” y “textos de goce” (entendiendo esta categorización como “momentos textuales” y no como esencialismos estancos). “Ni la cultura ni su destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica” (BARTHES, 1973). En la frase es posible leer “cultura” como sinónimo de placer y “fisura” como otro modo de mencionar al goce. Habría entonces textos que, por momentos, introducen lo disruptivo del goce, y otros que dan cuenta de la completud, enmarcándose como textos de placer. Lo repito: la idea de placer asociada a la satisfacción, la idea de goce tramada con la disrupción y la pulsión de muerte. El goce: lo que no se puede poner en palabras, lo que no se puede simbolizar. Lo real. Repienso la significatividad de la narrativa de ficción con las herramientas barthesianas escogidas: en un bies entre los dos órdenes del deseo (el del placer y el del goce) se tramaría la significatividad de una ficción escrita. Por momentos, disrupción. Por momentos, placer. Interpelando y seduciendo al lector. Como dijo Haroldo Conti citando a Eduardo Galeano: “Nuestra mayor obligación es hacer las cosas más bellas que el adversario” (<https://www.youtube.com/watch?v=fKo->



vSzorFA). Barthes advirtió que el placer de escribir no se traduce mágicamente en un placer de lectura. Un texto necesita seducir al lector:

*"Si leo con placer esta frase, esta historia o esta palabra es porque han sido escritas en el placer (este placer no está en contradicción con las quejas del escritor). Pero, ¿y lo contrario? ¿Escribir en el placer, me asegura a mí, escritor, la existencia del placer de mi lector? De ninguna manera. Es preciso que yo busque a ese lector (que lo rastree) sin saber dónde está. Se crea entonces un espacio de goce. No es la "persona" del otro lo que necesito, es el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una imprevisión del goce: que las cartas no estén echadas sino que haya juego todavía" (BARTHES, 1973).*

En este sentido, y en el mismo texto, Barthes también señaló que hasta principios del Siglo XX el placer de un texto estaba en las "cosas" que pasaban en el relato, en los acontecimientos puntuales del argumento; mientras que en el Siglo XX el placer del texto comienza a tramarse en una indagación de lo que se dice. Hay una cuestión asociativa de sentidos culturales. Eso, llevado al extremo, es lo que se conoce como "literatura para escritores". Allí el lector "de a pie" es "dejado afuera". Si quisiéramos pensarlo en términos estructuralistas, la literatura del Siglo XIX funcionaría como una relación sintagmática (por continuidad: metonimia) mientras que la del Siglo XX lo haría como una relación asociativa (por sustitución: metáfora):

*"El sintagma se compone siempre, pues, de dos o más unidades consecutivas (por ejemplo: re-leer; contra todos; la vida humana; Dios es bueno; si hace buen tiempo, saldremos, etc.). Colocado en un sintagma, un término sólo adquiere su valor porque se opone al que le precede o al que le sigue o a ambos. Por otra parte, fuera del discurso, las palabras que ofrecen algo de común se asocian en la memoria, y así se forman grupos en el seno de los cuales reinan relaciones muy*

*diversas (...). Ya se ve que estas coordinaciones son de muy distinta especie que las primeras. Ya no se basan en la extensión; su sede está en el cerebro, y forman parte de ese tesoro interior que constituye la lengua de cada individuo. Las llamaremos relaciones asociativas. La conexión sintagmática es in praesentia; se apoya en dos o más términos igualmente presentes en una serie efectiva. Por el contrario, la conexión asociativa une términos in absentia en una serie mnemónica virtual.” (SAUSSURE, 1945)*

Todorov ha señalado que en las novelas clásicas hay dos órdenes en conflicto en el exterior, cuyo desenlace introduciría un orden nuevo, el orden novelesco precisamente. Pero algunas novelas modernas pueden presentarse no como el conflicto entre los órdenes, sino más bien como una serie de variaciones en gradación del mismo asunto. Y pone como ejemplo a Kafka y Becket (TODOROV, 1977). ¿Cuanto más asociativa se trama una narrativa de ficción menos significativa resulta para el lector no especialista?

Significatividad: una grieta por la que se cuelan el placer y el goce, que no necesariamente coincide con lo que Barthes identificó como las “funciones cardinales” del relato.

Desde una mirada comunicacional como la que planteo, la significatividad literaria no puede escapar de las generales de la comunicación que “se torna una relación de ambivalencia dialógica donde necesariamente la existencia de otro a quien movilizar se vuelve imprescindible en beneficio de un co-saber junto con una co-presencia” (PASQUALI, 1992: 43).

**Hay otra modalidad de trama de significatividad** en torno a la cual creo

también necesario pensar. Ocurre cuando una ficción escrita muestra lo más extraño y ajeno en lo cotidiano a través de una mirada que desnaturaliza lo narrado, y de un narrador alienado que se detiene en los detalles, evitando tanto las abstracciones como las explicaciones (la ficción escrita significativa “muestra”, no “explica”). Esta caracterización de la significatividad puede pensarse a la luz de lo que en “El narrador” Walter Benjamin caracteriza como el tipo de narrador “campesino sedentario”:

*“Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo’, reza el dicho popular, imaginando al narrador como alguien que viene de lejos. Pero con no menos placer se escucha al, que honestamente se ganó su sustento, sin abandonar la tierra de origen y conoce sus tradiciones e historias. Si queremos que estos grupos se nos hagan presentes a través de sus representantes arcaicos, diríase que uno está encarnado, por el marino mercante y el otro por el campesino sedentario.”* (BENJAMIN, 1936).

El que viaja y cuenta lo extraño, y el campesino que indaga en lo propio y cuenta lo extraño. Quiero agregar aquí la figura del “flaneur” que mira lo cercano con ojos “desnaturalizadores” y da cuenta de las grandes urbes. Se detiene a mirar desnaturalizadamente esa ciudad en la que vive, y trama eso que le es tan cercano como insólito. Esta figura también es fundamental para pensar comunicacionalmente en términos de significatividad literaria.

“Campesino sedentario”: un narrador que indaga en los sentidos de un lugar delimitado, que actúa como un arqueólogo de territorio literario en el que siempre pueden identificarse trazos del origen geográfico del escritor.

Faulkner, Onetti, Saer: topografías imaginarias autorreferentes.

Faulkner, Onetti, Saer: un pueblo brumoso en el cual transcurran todas las ficciones. Un terreno para indagar en las relaciones de poder (dominante/dominado, hombre/mujer) y en las relaciones "horizontales" con los otros. Son estas cuestiones las que estos tres escritores ponen en juego en su territorio literario, territorios que nunca son una abstracción. Hay un trabajo textual a partir de los recuerdos de su pueblo de origen. Pero ese territorio es, además, otra cosa. Significativamente, "es y no es" el pueblo del escritor. Yoknapatawapha: una comarca, y un territorio imaginario en el que transcurren los desbordes narrativos de Faulkner, en los que se trama una introspección que jerarquiza las ideas y las acciones:

*"Pero ya están todos muertos. Ahora han engordado, andan bastante anchos de cintura de tanto sentarse en sus despachos, y puede que ya no se les dé del todo bien, con sus esposas y sus hijos y sus casas casi terminadas de pagar en los buenos barrios de la periferia, en donde juegan al golf toda la tarde, tras llegar en el tren de las 5:15, y puede que eso tampoco se les dé bien del todo; los hombres flacos y endurecidos, que alardeaban en serio y bebían en serio, porque habían descubierto que morir y estar muerto no era algo tan apacible como tenían entendido. Por eso está hecho de retazos este relato: una serie de vistazos en los que, instantáneos, sin profundidad ni perspectiva, salen a relucir el portento y la amenaza que presagiaban lo que la raza pudiera soportar y llegar a ser, en instantes fugaces, entre tinieblas y tinieblas."* (FAULKNER, 2010: 452)

En Faulkner hay una preocupación por la univocidad de la existencia, una pregunta trascendental. Multifocal. Polifónico. Fragmentario. Suspende el tiempo cronológico. Fluir de la conciencia. Monólogo interior. El fracaso, la corrupción, la decadencia, la injusticia, la caída, la descomposición: son sus temas. Es trágico. Pero esa tragedia habla de una posibilidad de salvación, de cambiar la realidad;

hay denuncia, salida y posibilidad de salvarse existencialmente, cosmovisión distinta a otras como la onettiana: el mundo apesta y no hay salida. Formas faulknerianas: la adjetivación. Reconstrucción de la oralidad. Desbordes narrativos.

“Pinta tu aldea y pintarás el mundo”, frase de Tolstoi remanida y muchas veces mal comprendida: el pueblo no es otra cosa que un territorio literario en el que sumergirse para tramar sentidos y significatividad.

Faulkner, Onetti, Saer: escritores que trabajan con la parcialidad de los discursos y del saber. Cada personaje sabe fragmentos y no sabe “todo” sobre la historia narrada; el narrador sabe sólo “algunas cosas”, y deja en evidencia esta imposibilidad de clausurar el sentido a través de la omniscencia. Es el chisme que circula en el pueblo. Son las diferentes versiones de algo que pasó. Al narrador la “historia” se la ha contado otro, por ejemplo. Hay un salto de grado desde lo que pasó “realmente” hasta que alguien lo cuenta en el relato. Nunca es de primera mano. Nunca es “fui y me pasó esto”. Es “me dijo fulano que fue y le pasó tal cosa”. Ese desdoblamiento o esa separación en grados enunciativos —“cuento lo que me contó que le contó alguien”— abre la trama a la significatividad. Hay una “parte” que se cuenta y hay otra “parte” que no se cuenta, porque el narrador “no la sabe”. Eso le brinda a la ficción una entidad de “verdad” potente porque, en realidad, no se sabe enteramente “lo que pasó”. El relato da cuenta de “una parte”. Como sucede en la historia y en la propia vida.

Versiones, contraversiones: siempre hay alguien contando algo. El fin de la inocencia de pensar que hay alguien que cuenta “todas las cosas” y “tal cual fueron”. Ese es el tablero que patean escritores como los tres invocados. Lo central es el punto de vista. ¿Qué contar? Contar la decadencia. Contar la desigualdad. Contar los márgenes.

Latinoamérica es faulkneriana. Rulfo es heredero de Faulkner. Onetti es heredero de Faulkner. Saer es un lector de Faulkner. Todos traman territorios imaginarios con impronta de rasgos autobiográficos.

En Onetti lo que reina es el patetismo: la tragedia que gira. El expresionismo existencial, dolorido y denunciante de la obra de Arlt —a la que me dedicaré más adelante— en Onetti está extremado. Patetismo: ya ni siquiera tiene sentido la denuncia. Los textos de Arlt todavía vienen a mostrar la bestialidad del mundo, la crueldad de los otros y las aberraciones que sufre un sujeto en el devenir de la vida; la narrativa de Onetti viene a decir “el mundo apesta” y la única salida es la locura o la literatura. Fin de la cuestión. Pero no hay drama ni tragedia. Hay inexorabilidad: que Larsen muera al final del astillero es inevitable. La narrativa de Onetti trama artefactos literarios en los cuales los sujetos no tienen capacidad de modificar nada. Resulta una textualidad asfixiante: los personajes no tienen ninguna posibilidad de cambiar el destino. En *El astillero*, Larsen y sus compañeros sostienen la ficción de que el astillero está trabajando y que en algún momento lo van a poner en marcha. Reproducen las convenciones de lo social cuando, en realidad, el mundo se les está cayendo a pedazos —cosa que no dista mucho de la vida y mucho menos en tiempos como éstos, de retorno del neoliberalismo— pero hay una suerte de pacto por el cual se sostienen ciertas convenciones, detrás de las cuales no hay nada. Para la cosmovisión onettiana lo único rescatable es la pureza, la inocencia del ser presente en las “muchachas”, que después el mundo corrompe y no hay manera de rescatar. No hay voluntad de cambiar lo que es horrible ni tampoco modo de intentarlo. El otro elemento fundamental para la significatividad en Onetti es dejar en evidencia el artificio literario, para a las pocas líneas volver a tramar la “prótesis simbólica” (esto es algo que años después Fogwill va a llevar al extremo).

La gran metáfora de la literatura de Onetti: crear una literatura en la cual “irse a vivir”. Refugiarse allí para no sufrir más este mundo que apesta. Y la paradoja: una literatura que se vuelve más rígida y asfixiante que la realidad...

La prosa de Onetti además adjetiva de un modo particular, paradójico y significativo. Hablando de una risa dice “*brillante y blanca, excesiva*”. El mecanismo consiste en derribar con un tercer adjetivo la certeza tramada previamente: “*Ahora pude ver la cara del hombre, enflaquecida, triste, inmoral*”.

*“No sé si nunca en el pasado he dado la bienvenida a Inés con tanta alegría y amor como diariamente le doy la bienvenida a Bob al tenebroso y maloliente mundo de los adultos. Es todavía un recién llegado y de vez en cuando sufre sus crisis de nostalgia. Lo he visto lloroso y borracho, insultándose y jurando el inminente regreso a los días de Bob. Puedo asegurar que entonces mi corazón desborda de amor y se hace sensible y cariñoso como el de una madre. En el fondo sé que no se irá nunca porque no tiene sitio donde ir; pero me hago delicado y paciente y trato de conformarlo. Como ese puñado de tierra natal, o esas fotografías de calles y monumentos, o las canciones que gustan traer consigo los inmigrantes, voy construyendo para él planes, creencias y mañanas distintos que tienen luz y el sabor del país de juventud de donde él llegó hace un tiempo.”*  
(ONETTI, 1944)

En este relato, el narrador le está dando la bienvenida a Bob a la decadencia del humano que para él implica la adultez, y celebra que se haya vuelto un hombre con tan pocos sueños como él: bienvenido al desencanto y a abandonar todos los sueños. La adultez entendida como sinónimo de caída absoluta en la pérdida de valores, sueños, esperanzas y ganas de cambiar el mundo. A todo eso le da la bienvenida el narrador de “Bienvenido Bob”.

## Otras tramas de significatividad

Existen otras **posibilidades de significatividad en la ficción escrita**. Una de **ellas** es la que se abre en un entramado aparentemente en las antípodas de los casos recientemente descriptos. Se trata de **narraciones ficcionales que “familiarizan” lo extraño**. En este caso, hay una coincidencia con la figura que Walter Benjamin ilustró como “narrador viajero”. El ejemplo que quiero traer aquí es Hemingway. Escritor que abreva en Mark Twain, Hemingway es un vitalista que trama en las narraciones lo “exótico”. Sin caer en binarismos estructuralistas, a los solos fines de clarificar los conceptos de este trabajo, quiero identificar dos cuestiones en su narrativa. Temáticamente, podría sintetizarse en: coraje y valentía. Desde el punto de vista de la “retórica” hay diálogos y acciones, pero por sobre todo un uso significativo de los silencios:

—¿Cómo era mi abuelo? Lo único que recuerdo de él es que me regaló una escopeta de aire comprimido y una bandera estadounidense aquella vez que volví de Francia. ¿Cómo era?

—Es difícil describirlo. Era un gran cazador y un gran pescador y tenía una vista maravillosa.

—¿Mejor que tú?

—Era mucho mejor tirador, y su padre también fue un gran cazador de aves.

—Seguro que no era mejor que tú.

—Oh, sí que lo era. Disparaba muy de prisa y muy bien. Preferiría verle disparar a él que a ninguna otra persona que he conocido. Siempre le decepcionó mucho mi manera de disparar.



—¿Por qué nunca vas a rezar a la tumba de mi abuelo?

—Vivimos en una parte distinta del país. Está muy lejos de aquí. (HEMINGWAY, 2008: 593)

Economía minimalista de las palabras: en la narrativa de Hemingway las ideas se agregan en el texto sintagmáticamente. No hay jerarquía. Cada relato cuenta una cosa, otra cosa, otra, otra... no hay subordinación de ideas. Nos hemos cansado de leer explicaciones sobre su famosa "teoría del iceberg". Pero hay que discernir algo fundamental al respecto: ¿la cosmovisión de Hemingway era que el escritor "sabía" toda la historia pero elegía contar sólo el veinte por ciento —lo que trasuntaría en una ingenuidad omnisciente que manipula un artificio estructural— o respondía a la creencia de que nunca puede saberse la historia acabada? A la luz de una de las frases que dijo el mismo Hemingway en sus consejos para escritores: "nunca sé lo que va a suceder en una novela, a medida que avanza pasa lo que tiene que pasar" (<http://culturacolectiva.com/consejos-de-ernest-hemingway-para-quienes-quieren-ser-escritores/>) sería posible tramar su cosmovisión literaria con la segunda parte de la pregunta. Esto se ve reforzado por otra característica de la narrativa hemingwayana: los personajes hacen y dicen. Nunca hay en los relatos enunciación de "sentimientos", sino la constante mirada extrañada de un narrador que no pone en boca de los personajes "reflexiones de autor". Dicho de otro modo: los personajes nunca son vehículo de una voluntad expresiva ni explicativa.

La figura del "narrador viajero" también se relaciona con lo que nombraremos como "textos de agua": aquellos que toman el motivo del viaje fluvial o marítimo como metáfora del relato. Los relatos "de agua" traman la idea de que "no se puede pasar dos veces por el mismo río". Heráclito: todo cambia permanentemente; las narrativas de agua se preguntan por esa cuestión del

devenir. El cambio, el viaje y el narrador viajero son la puesta en texto de la **tercera trama de significatividad: la familiarización de lo exótico.**

Hemos leído muchas veces que la literatura es una suerte de “llama de un fósforo” que ilumina por un instante una verdad trascendental. Fue Faulkner quien complejizó esta metáfora con la afirmación de que, más que iluminar algo, la literatura da cuenta de lo oscuro que la rodea: más que revelar una verdad “por detrás” de la opacidad de la realidad, entonces, la narrativa de ficción significativa viene a mostrar lo oscura que es nuestra existencia.

Las anteriores reflexiones acerca de la significatividad desde una mirada comunicacional nos llevan a una suerte de “conclusión” (provisoria, fluctuante, inacabada, como todas): **la significación de una narración de ficción significativa desde una mirada comunicacional implica que el texto “diga” algo más de “lo que está contando”.** Ese “decir” es un elemento fundamental de la motivación —que no sería otra cosa que la significatividad tramada en la “instancia de producción”— y del placer del lector —que, como he señalado anteriormente, resulta imprescindible para la significatividad de una ficción escrita—.

## Significatividad y los olvidados de siempre

Desde este siglo XXI es legítimo preguntarse cómo volver a una narrativa de ficción que trame un imaginario nacional y popular, un imaginario que nos diferencia de otros seres humanos en otros lugares del mundo. Porque **desde una mirada comunicacional, la significatividad de una ficción escrita se trama prioritariamente en la catalización de lo que se conoce como “memoria colectiva”**. Halbwachs define a la memoria colectiva como una reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un grupo o sociedad, y la diferencia de la historia por el carácter continuo con el pasado y la falta de límites claros y precisos con éste. El concepto de memoria colectiva disputa con la concepción lineal del tiempo porque rompe los límites fijos y estancos entre el pasado y el presente: es desde los textos que se traman hoy que el ayer es discurso: “Del pasado sólo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene” (HALBWACHS, 2004: 81). Por todo esto, para pensar la significatividad en la ficción escrita desde una mirada comunicacional el concepto de “memoria colectiva” resulta más pertinente que los de “historia”, “tradición” o “identidad”.

Para pensar a la **significatividad en términos de entramado de lo que se ha conceptualizado como “memoria colectiva”**, me ha resultado imprescindible revisar el listado de escritores argentinos publicados durante los últimos sesenta años. Y he encontrado casos como el de Bernardo Kordon, un olvidado por el campo literario local, un excluido del canon —y no casualmente, me permito sospechar—, quien escribió “Fuimos a la ciudad”, un relato que tematiza sin condescendencia ni maniqueísmos márgenes de la sociedad:

*"Siempre fue así. Cuando íbamos a la estación a vender quesillos me cargaba con todo. Ella caminaba adelante, sin otro trabajo que mover el culo y arrastrar los pies en la tierra, gozando el fresco de la noche. Después esperábamos el tren, a veces horas enteras, pero ella no charlaba con las otras vendedoras, sino que se trenzaba con los muchachos y en especial con el Cholo, dejándome el cuidado de los quesillos, y ojo con alejarme de la canasta, porque podían robarme y entonces pobre de mí."* (KORDON, 1975)

**Polisemia, contradicciones, ambigüedades: trama de sentido indispensable para cualquier posibilidad de significatividad desde una mirada comunicacional en términos colectivos.** Los personajes de Kordon no son "buenos", no dan "lástima". Kordon está escribiendo en la década del cincuenta: está empapado del grupo Boedo pero está instaurando una disrupción tanto con respecto al tramado plástico del lenguaje como a la concepción de la condición humana (una vez más: siempre enraizada en las condiciones materiales de vida, y, hay que decirlo, tributaria de la concepción arltiana). Su narrativa "habla" coloquialmente, sin caer en regionalismos simplistas ni "pintoresquismos". Y también lo hacen sus personajes. Habrá que esperar a que llegue Fogwill para que los personajes de la literatura argentina comiencen a "hablar" como en la calle (hasta la pateadura del tablero que implica la narrativa de Fogwill y su "habitar la lengua", se insistirá en conjugaciones como "has visto" y giros lingüísticos nunca utilizados en el hablar). Pero en autores como Kordon hay ya el intento de "hacer hablar a los personajes", que no es algo ni frecuente ni obvio en la tradición literaria argentina. Es que su narrativa abreva en la literatura norteamericana: en su "biblioteca" están los cuentos de Hemingway, los de Fitzgerald, la *Manhattan transfer* de John Dos Passos. Y desde 1960, cuando escribe *Domingo en el río* —una novela en la que puede leerse un antecedente de *Sudeste* de Conti— su narrativa gira estilística y ontológicamente: elección de puntos de vista brumosos y artilingüístico de

“contar algo que me contaron” para tener dos grados de distancia con respecto a “los hechos”, una distancia que permite una construcción de sentido polifacética, fluctuante y no-asertiva, porque instaura una suerte de cajas chinas: “algo que me contó alguien que le contaron”. Hay allí una presencia faulkneriana. El relato trama con recursos plásticos del lenguaje: habrá un plus de sentido —la significatividad, nuevamente, definida de otro modo— y no será solamente una “denuncia” que podría encontrarse en otros géneros, como los periodísticos.

Kordon es además un escritor nómade, un “flaneur” en la ciudad; es una voz que está viajando, seguidor de la máxima “hemingwayana”: “vivir para contarlo”. En su narrativa hay alguien que llega o alguien que viaja. Siempre migrantes. Está presente en su textualidad el deambular del viajero, la riqueza del transcurrir.

En “Fuimos a la ciudad” se trama además el choque entre la ontología occidental europea —según la cual “ser” y “estar” son dos condiciones distinguibles, distintas e independientes— y la ontología de los pueblos originarios de América, aquella ontología que supo estudiar y explicar Rodolfo Kusch, y que en los últimos años ha sido rescatada por la intelectualidad nacional:

*“En la dialéctica entre la posibilidad del mero ‘estar’, opuesta a la filosófica vigente del ‘ser’, se ubica la encrucijada de la cultura mestiza, donde orden y caos se complementan en constante tensión, confianza y temor, resistencia en lo propio y fagocitación de lo ajeno, práctica de la inclusión frente a la exclusión de la racionalidad vigente, una sabiduría alejada de los mercaderes de cualquier signo.”*  
(PICOTTI, 2010)

El padre de “Fuimos a la ciudad” está tramado en esa ontología: no es un sujeto “puesto” en la geografía, sino que “es” en la medida en que “está ahí” y se entreteje con la cultura. Hay también una valorización de la cosmovisión del tiempo circular: el tiempo del padre no es “cronológico” ni “acumulativo”. Esto

no responde a la cosmovisión de “una generación anterior”, sino a una cosmovisión dominada por la hegemónica. **Pensar la problemática en esos términos cronológicos y evolutivos no sería otra cosa que “ser hablado” por la ideología (que siempre es dominante)**. El relato de Kordon pone en escena la negación (que no es otra cosa que una forma de represión) de esta manera de ser en el mundo por la cultura dominante, una negación que trama el imaginario de los mismos protagonistas de esa cultura. Esa cosmovisión hace a la significatividad de la narrativa de Kordon: los textos no se quedan en la “anécdota” sino que se abren hacia un “universal”.

Desde el punto de vista del relato —que es del chico— hay también una apuesta significativa. Está narrado en primera persona pero por momentos ese sujeto se aliena:

*"En un claro se veían las siluetas silenciosas y cabizbajas, seguramente alrededor de mi hermana, como si velaran a una difunta.*

*Parecían un grupo de caballos pastando en la oscuridad del monte: silenciosos, lentos y a veces quejumbrosos.*

*Retrocedí para no ser visto, aunque algo cada vez más fuerte me tiraba hacia adelante. El corazón me golpeaba como un tambor y las rodillas empezaron a temblarme. Me abracé a un árbol y me pareció que ese tronco también comenzaba a temblar y a sacudirme cada vez más fuerte. Estuve a punto de gritar y entonces mordí el tronco". (KORDON, 1975)*

Otro escritor argentino olvidado que quiero iluminar en este tramo es Enrique Wernicke trayendo un fragmento de “Los que se van”, escrito en el año 1957, en el que este escritor parece hacer literatura de anticipación:

*"Lo vi solo, extrañamente solo. La luz implacable del neón destacaba esa soledad en el boliche. Estaba triste y recogido. Bebía fernet con soda. Me acerqué zigzagueando entre las mesas descolocadas por tanto parroquiano que ya había partido.*

*—¿Estás solo? —le pregunté.— ¿Y tus amigos?*

*Me miró con sus ojos grises sin pestañas. Me miró de arriba abajo como recorriendo un mapa. Me senté.*

*El patrón bostezaba tras el mostrador. Había abandonado el diario de la tarde. Debían ser las tres de la mañana. Javier abrió la boca y dijo muy despacio:*

*—Se fueron, querido. Mis amigos se fueron." (WERNICKE, 2011)*

Señalemos algunas cuestiones en torno a la problemática de la significatividad que atraviesan las ficciones escritas de Kordon y Wernicke. Primero, la presencia de "cierta humillación" entre pares: en eso, como adelanté previamente, son herederos de Arlt: se apartan del realismo tradicional de "denuncia", en el que la humillación es siempre una actitud del poderoso hacia el débil. En la narrativa de Kordon y Wernicke se trama la cuestión de la "avivada". Avivada que es también "una manera de sobrevivir" —"Raja, turrito, rajá", sabemos todos le dice el farmacéutico a Erdosain en *Los siete locos*. De este modo, se apartan del maniqueísmo y del panfleto, para tramar la compleja ambigüedad de la condición humana indisociable de la existencia histórica y material.

Ya señalé que en la narrativa de Kordón también se trama el registro de lo coloquial —decir "agarró" y no "tomar", que en nuestro país significa "beber"; **llamar a las cosas por su nombre y elegir las palabras que se usan en la calle es tramar un texto encarnada y significativamente desde una mirada comunicacional.**

La "moral polisémica" de los personajes de Kordon abreva en la literatura de Rulfo. En su acervo está el escritor mexicano:

*"¿Lloras, Ignacio? Lo hace llorar a usted el recuerdo de su madre, ¿verdad? Pero nunca hizo usted nada por ella. Nos pagó siempre mal. Parece que en lugar de cariño, le hubiéramos retacado el cuerpo de maldad. ¿Y ya ve? Ahora lo han herido. ¿Qué pasó con sus amigos? Los mataron a todos. Pero ellos no tenían a nadie. Ellos bien hubieran podido decir: 'No tenemos a quién darle nuestra lástima'. ¿Pero usted, Ignacio?" (RULFO, 2004)*

Este fragmento de "No oyes ladrar los perros" da cuenta de la ambigüedad, y su sentido en la trama de significatividad: Ignacio es un delincuente, pero es el hijo, y el padre no puede hacer otra cosa que tratar de salvarle la vida, aunque sigue reprochándole su mala vida. Marginales arrojados al delito. Ni inocentes ni culpables. No hay personajes de cartón, no hay "juicio moral". Lo que está siendo "denunciado" es el sistema social, un sistema que no es otra cosa que una trama de producción de subjetividades alienadas.

En escrituras como la de Kordon hay la búsqueda de tramar otras voces y otras problemáticas más allá de los márgenes de lo rioplatense, límite que mucha de la ficción local ha fijado como horizonte de sentido.

Otras significaciones.

Intervención artística en la cultura.

Kordon y Wernicke son autores que influyen en Briante y Conti, a quienes me abocaré en el próximo apartado. Y desde la década del 70 fueron invisibilizados. Borrados del canon. Sostengo que ello se debe a que su narrativa apostó a tramar un realismo significativo desde los márgenes del campo (literario) y desde los márgenes de la sociedad, tematizando el conflicto social.



# Escritores-periodistas: tramadores de significatividad en la ficción escrita

Desde **una mirada comunicacional** —que intenta dar cuenta de aquello que ya hemos conceptualizado como **“memoria colectiva”** en la que **se trama significatividad de una ficción escrita** como la que proponemos en este trabajo— la relación entre periodismo y literatura es central.

Proponemos abordar la problemática a través de la figura de **“escritor-periodista”**, una figura que se asocia indiscutiblemente con la dimensión política de la ficción escrita: “el periodista escritor sabe oír, está atento a la narración social pero también la imagina y la escribe (PIGLIA, 2000)”. Parecería que los “escritores-periodistas” suelen “meter más las patas en el barro” que los escritores surgidos del campo literario específico. Arriesgo: ese “meter las patas en el barro” desvalorizaría su capital simbólico en el campo literario. Y sostengo que eso es una construcción ideológica que, como toda ideología, es una construcción operatoria (no un corpus de ideas) que lo que hace es distraer con cuestiones aparentemente “profundas” y “complicadas” que impiden ver lo obvio. En *El sentido social del gusto*, Bourdieu ha señalado que:

*“Los conflictos propiamente estéticos sobre la visión legítima del mundo, es decir, en última instancia, sobre lo que merece ser representado y la mejor manera de representarlo, son conflictos políticos (sumamente eufemizados) por la imposición de la definición dominante de la realidad y, en particular, de la realidad social, en una palabra, de la ortodoxia, el arte de reproducción (cuya forma por excelencia es el “teatro burgués”) es adecuado para procurar, a los que lo perciben según esos esquemas, la experiencia tranquilizadora de la evidencia inmediata de la*

*representación, es decir, de la necesidad del modo de representación y del mundo representado*”(BOURDIEU, 2010: 203).

Y como ha señalado Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre*: “la literatura de un país es el modo en que éste se piensa a sí mismo, consciente e inconscientemente” (DRUCAROFF, 201: 291). Debemos preguntarnos, entonces, qué sujeto y qué imaginario de poder está tramado en nuestras ficciones escritas. En este sentido, Frederic Jameson en *Documentos de cultura, documentos de barbarie* (JAMESON, 1989) sostiene que el inconsciente político es lo que ha sido reprimido en el sustrato social y colectivo profundamente conflictivo de toda cultura y que esos sentidos deben ser repuestos a través de lo que denomina como “lectura alegórica”: una lectura que opera detectando los restos fragmentarios y dispersos del inconsciente político, no para “develar” un sentido pretendidamente originario, sino para producir un sentido nuevo. Y es que como sostiene Eduardo Grüner: “la perspectiva política no es entonces un suplemento de la lectura sino que es el horizonte absoluto de dicha lectura” (GRÜNER, 2015).

Las obras literarias —al menos hasta ahora— siempre son escritas por seres humanos. Esos seres humanos viven en una sociedad y una época determinada, viven dentro de condicionamientos sociales —de los que muchas veces no son conscientes—, condicionamientos que no son mecánicamente determinantes pero de los cuales los seres humanos no podemos sustraernos por un acto de voluntad.

**La literatura es una práctica social y política porque contribuye a alterar la relación simbólica de los sujetos con la realidad. Desde una mirada comunicacional esa alteración no es otra cosa que significatividad.** Las ficciones escritas significativas “ven la realidad” de un modo distinto a “como se la veía antes”. Eso ocurre porque hay un “inconsciente del texto”. **Las ficciones escritas significativas “meten el dedo en la llaga” de la trama social.** En ese sentido, las ficciones escritas significativas

se acercan a aquello que Sartre denominó “literatura comprometida”: “Nosotros, por el contrario, estamos convencidos de que no cabe lavarse las manos. Aunque nos mantuviéramos mudos y quietos como una piedra, nuestra misma pasividad sería una acción. Quien consagrara su vida a escribir novelas sobre los hititas tomaría posición por esta abstención misma. El escritor tiene una situación en su época; cada palabra suya repercute” (SARTRE, 1967: 10). Pero este “compromiso” está tan lejos de un realismo ingenuo como de un determinismo lineal: “No queremos avergonzarnos de escribir y no tenemos ganas de hablar para no decir nada. Aunque quisiéramos, no podríamos hacerlo; nadie puede hacerlo. Todo escrito posee un sentido, aunque este sentido diste mucho del que el autor soñó dar a su trabajo” (SARTRE, 1967: 9).

**Una ficción escrita significativa no tiene entonces por qué tematizar explícitamente “lo político” pero siempre trama con ello —lo “sintomatiza”** diríamos en términos freudianos. Beatriz Sarlo ha sostenido que no existe una relación invariable entre literatura y política, o literatura e ideología, sino que esa significatividad se da por procesos de proximidad (cercanía o alejamiento) según las coyunturas:

*“Uno tendería a pensar que son dos líneas que se tocan invariablemente en algún punto con cierta periodicidad, y no es así. Se tienen que producir otros hechos en la sociedad para que se entrecrucen las líneas de la literatura y la política, las preocupaciones de los escritores con las preocupaciones de la vida pública. Creo que el grueso de la producción ficcional que une literatura y política está más radicada en los 80 y mediados de los 90. Hoy ya no es ésa la pregunta de los escritores más jóvenes, los que empezaron a escribir a mediados de la década del 90.” (SARLO, 2012)*

La aceptación acrítica de postulados “teóricos” como éste de Sarlo implica hacer caso omiso a una cuestión central: **los textos literarios siempre traman un imaginario sobre el poder y sobre las relaciones entre los sujetos.** Vuelvo a subrayarlo: aunque no se tematice la “realidad política”, toda literatura es política. Aun cuando se abandone cualquier contacto con el “realismo”, toda ficción escrita ofrece una trama sobre el sujeto y sobre el poder. Detrás de esa supuesta “independencia” enarbolada por algunos sectores del campo literario —sectores dominantes del campo, vale señalarlo— lo que habría no sería otra cosa que ideología, y como ha sido incansablemente señalado por Roland Barthes, la ideología es siempre dominante. Cuando un escritor “mete las patas en el barro”, y proviene del oficio del periodismo, o decide tematizar o dar cuenta de condiciones socio—históricas —como es el caso de Eduardo Galeano o de Osvaldo Soriano— la operación ideológica suele ser catalogar la obra como “literatura menor”. En este sentido, en el Encuentro Federal de la Palabra de 2015, en una mesa sobre Osvaldo Soriano, el escritor Marcelo Figueras, señalaba: ‘La expresión ‘escritor popular’ no debería existir porque peca por redundancia. Desde sus comienzos, aquello que llamamos literatura, estuvo íntimamente vinculado a la vida de las comunidades en las que surgía. Las narraciones convocaban a la comunidad, la entretenía, la representaba, la iluminaba. Contar no era una actividad secreta ni reservada a un sector. Por eso, es fácil seguir una línea, al menos en la literatura occidental, que hilvana a los grandes escritores que eran naturalmente adorados: Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes. Dickens, Víctor Hugo, Conrad, Graham Greene, García Márquez. Pero hubo un momento, en la historia con mayúsculas, en que cierta clase social secuestró a la literatura y la declaró su coto de caza personal. Se trató de una manifestación de poder, en consecuencia, de una operación política: meter una cuña entre el pueblo y esa manifestación artística, que le había sido propia durante siglos.’ Desde esta

perspectiva —una perspectiva que compartimos— una ficción escrita sería significativa cuando implica la búsqueda del sentido de nuestra existencia como seres humanos, un sentido que incluye inexorablemente las condiciones materiales e históricas de existencia; esa búsqueda es, en última instancia, la tarea y el horizonte de cualquier texto comprendido en la categoría de “significativo”.

Incluyo a Walsh y Conti en esta categoría de “escritores–periodistas” y hago una advertencia sobre una clasificación que se ha generalizado y se ha vaciado de sentido: la de “escritores desaparecidos”. Autores contemporáneos como Juan Bautista Duizeide han señalado que hablar de “escritores desaparecidos” es sumarse a una imposición criminal, es dejar la nominación en manos de los genocidas. Walsh, Conti, Urendo han sido escritores con sus particularidades y características específicas. Englobarlos bajo la etiqueta de “escritores desaparecidos” es perder la complejidad humana, incluida la política, las diferencias partidarias, las particularidades estéticas.

Por todo esto, quiero tramar la figura del “escritor–periodista” y acudir a la clasificación “generación del 60” para acercarme a Walsh y Conti, e incluir en el mismo sector del corpus a Miguel Briante y a Germán Rozenmacher. Los cuatro tienen en común, además, la “biblioteca” que los formó: nutridos de la narrativa norteamericana y del existencialismo francés, entendieron el ejercicio de la literatura y del periodismo regidos por una misma moral: el compromiso con la palabra y la escritura como compromiso político. Resuena en ellos *El extranjero* de Camus. Pero también *La náusea* de Sartre. Y sobre todo, *La luna y las fogatas* de Pavese. En Walsh hay, además, una influencia del estilo bíblico y la fantasía heroica de Dunsay, como se lee en “Un oscuro día de justicia”:

*“¡Oscuro, insomne, empecinado Gielty! Una vez más escupió en sus nudillos, una vez más hundió la cabeza entre los hombros y echó para adelante, en su*

*guardapolvo gris, su apostura desgraciada, su fe santa y asesina. La combinación que lo recibió tuvo tal belleza en su impresionante rapidez que sólo con dificultad pudo un intelecto ajeno reconstruirla o crearla, y más tarde se discutió mucho si fue un jab, un hook y un uno-dos, o sólo el jab y el uno-dos, pero el resultado estaba a la vista y regocijo general, aquel hombre acérrimo frenado como un toro por la maza, en el centro del parque, jadeando hondamente y bamboleándose contra las oscuras araucarias, el sol poniente y el perfume cercano de la noche.”*  
(WALSH, 2013: 479)

Ni siquiera en los textos más “abiertamente políticos” Walsh deja de lado el trabajo plástico con el lenguaje. Según el registro de varias entrevistas a su esposa, cuando estaba escribiendo la Carta Abierta a la Junta Militar recitaba las *Catilinarias* de Cicerón para constatar cómo era el ritmo del texto, y concluía: “si el ritmo está bien, la carta va a estar bien”. Más allá del contenido de la carta hay algo del orden de la poética que él tenía en cuenta.

Walsh narra significativamente el mundo social sin caer en panfletos, que justamente, por presentar el sentido cerrado, pierden esa cualidad. **Desde una mirada comunicacional como la que quiero plantear, la significatividad no puede producirse en un texto en el que el sentido está clausurado y no deja espacio en la trama para la interpretación del lector** (lo repito: una interpretación que tampoco es completamente “libre” sino que está tramada por la motivación del narrador) ya que como desde el campo específico de la Comunicación ha señalado Jesús Martín Barbero “aprendiendo a decir su palabra el ser humano aprende a desplegar la trama misma del proceso histórico. Y en vez de someterse a una repetición y memorización mecánica y hueca, de palabras dictadas desde arriba desde afuera, el hombre aprende a ad-mirar su cultura, primer paso para hacerse capaz de recrearla, para sentirse creador”. (MARTÍN-BARBERO, 2008)

La literatura de Walsh es elíptica, discontinua, fragmentaria, breve. Es heredera de la teoría del iceberg de Hemingway. Está ligada a las alegorías, pequeñas parábolas y formas breves de la prosa. La trama de su narrativa no es sólo lingüística, depende de referencias externas del relato, y de la situación extra-verbal. El sentido depende de la reposición del contexto y el desciframiento de los sobreentendidos de la historia. Walsh alude a las dificultades de escribir la verdad (“Pienso que la literatura es, entre otras cosas, un avance laborioso a través de la propia estupidez”, declaró alguna vez). El recién citado “Un oscuro día de justicia” fue escrito en 1967 y es la síntesis que tramó entre recursos literarios y tensión política. Walsh está en las antípodas del “realismo social ingenuo” en lo que respecta al “lenguaje”. Pero al mismo tiempo sostiene que la narrativa tiene que tomar partido abiertamente en la realidad y dejar de estar alienada en el concepto “burgués” de literatura. En 1970 y entrevistado por Ricardo Piglia, señaló: “La denuncia traducida al arte de la novela no molesta para nada, es inofensiva, se sacraliza como arte. Habría que pensar si el cuento, la ficción y la novela no son de por sí el arte literario correspondiente a una determinada clase social en un determinado período” (WALSH, 2013: 511). Y llega a afirmar que la literatura argentina está hecha por burgueses y refleja los conflictos íntimos (ni siquiera los conflictos materiales “reales”) de la pequeña clase media: “Esa novela que uno quiso escribir desde los quince años no sirve para un carajo y en realidad lo que hay que escribir es otra cosa”. (WALSH, 2013: 515)

Quiero diferenciar aquí “ser un texto que molesta” de “ser un texto significativo”. **Hay sentidos sobre lo social que sólo puede tramar ficción escrita.** La tensión entre periodismo y literatura puede resolverse si se presta atención a que el primero es un discurso que puede tramar para la praxis del cambio contemporáneo, y la segunda, un vehículo de la memoria colectiva —que “llega más lejos”. Como señaló el escritor Carlos Ríos recientemente en una entrevista abierta que le

realizamos: "alguien que muere en una novela, está muriendo todo el tiempo, no es como alguien que muere en el diario, que al día siguiente hay otro muerto". Periodismo y literatura son dos formas distintas de textualidad: ¿por qué deberíamos optar por uno de los dos o valorarlos comparativamente? ¿Será necesario seguir señalando la importancia de tramarlos con la figura de "escritor-periodista"?

A la hora de pensar la problemática de la significatividad en la ficción escrita desde una mirada comunicacional es insoslayable mencionar también lo que **Walsh** describió como la **"trampa cultural": la sacralización de la literatura asociada a la idea de que la cultura está por encima de lo social** (En "Narrativa argentina y País real", *La opinión cultural*, 11/06/1971). Esto para Walsh no es otra cosa que una construcción ideológica de la burguesía, así como también lo es esa imagen del escritor como un "semidiós" por encima de todos los conflictos.

Otro elemento significativo de la ficción escrita de Walsh que quiero destacar es que, así como hay una fuerte presencia del humor y la ironía en la trama, nunca hay cinismo ni sarcasmo. El antihéroe siempre es revalorizado. Por ese tratamiento del antihéroe es que David Viñas sostuvo que Walsh era "mejor" que Borges:

*'Yo creo que Walsh —y si esto abre polémica, enhorabuena— trasciende a Borges. Si usted me apura, hasta le diría: es mejor que Borges. En 'Nota al pie' es donde trasciende a Borges. Tomemos "El Aleph". En "El Aleph", aparece un personaje que es un pobre tipo, que se llama Argentino Daneri. Muy bien. Un escritor con grandes condiciones, notorias, por otro lado, como Borges, se ríe del pobre tipo. El protagonista de "Nota al pie" también es un pobre tipo: es un corrector, que repasa su vida mediocre, etcétera. Pero Walsh no se ríe de él. Quizá por su componente de caridad cristiana, para llamarlo rápidamente, tiene un ademán de reconocimiento. En esa burla (de Borges) aparece la incapacidad de reconocer y*



*valorar al antihéroe. Rodolfo Walsh es todo lo contrario, revaloriza y rescata al antihéroe. Es decir que aquí tenemos heroísmo y antihéroe, como si el modelo prevaleciente en la producción central de Borges fueran homéricas, héroes. En el caso de Walsh, son antihéroes. El pobre tipo, Bloom, Chaplin.... Borges, desde esta perspectiva, se queda dentro de un canon tradicional a partir de cómo considera el heroísmo y el antiheroísmo. Walsh abre en el campo de la literatura y la cultura argentina la presencia de marginados por el canon.'* (Entrevista a David Viñas en Revista Ñ

<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/06/26/u-783533.htm>).

"Te he pensado mucho", gustaba de decir Haroldo Conti y es la puerta de entrada a su ficción escrita que elegimos. Así daba cuenta él mismo de su obra: *"Yo no escribo la historia sino las historias de las gentes, de los hombres concretos. Escribo para rescatar hechos, para rescatarme a mí mismo"*. Y también: *"creo que toda mi obra es una obsesiva lucha contra el tiempo, contra el olvido de los seres y las cosas"*. ¿Qué otra cosa que la raíz de su "motivación" podrían esas afirmaciones de Conti? El compromiso como principio de la significatividad de su obra:

*"Uno se puede comprometer con un sistema político, pero también con un drama individual, por ejemplo el de un hombre que padece un cáncer o un drama amoroso. El hombre en su totalidad es una causa" (...)*

*"Siento que me voy muriendo, que voy envejeciendo, que no recupero un montón de cosas que he perdido irremediablemente, que las recupero fragmentariamente a través de la literatura pero que, de todas maneras, no las recupero más. Esto de morirse cada minuto lo siento en carne viva, y son un poco las quejas de la literatura mía"*.

(Entrevista a Haroldo Conti en <https://soundcloud.com/centroculturalconti/haroldo-conti-fragmentos#t=0:00> )

Traigo un fragmento del cuento "Todos los veranos" en el que se hacen visibles las dos motivaciones enunciadas por el escritor en las citas anteriores:

*"Eso ocurrió cuando mi padre tenía cuarenta y cinco años, apenas uno después que apareció en las islas. El recuerdo de los de la costa y mi propio recuerdo arrancan de ahí. Nadie tuvo noticias del viejo hasta el 28 y la verdad es que con lo que hizo o deshizo desde entonces hasta su muerte, en el 37, hubo de sobra. (Y con todo, también a él, tan denso y macizo, tan único, se lo llevó el tiempo. ¿Quién recuerda ahora a mi padre?)"* (CONTI, 1994).

**El compromiso, entonces, y la honestidad como horizonte de significatividad:** "sigo creyendo que es una torpeza fijar de antemano el tipo de literatura que uno debe escribir. No puede haber otra preceptiva más que la que surge de la honestidad consigo mismo". (Entrevista a Haroldo Conti en <https://soundcloud.com/centroculturalconti/haroldo-conti-fragmentos#t=0:00>).

Compromiso con el hombre, honestidad y rescate, la ficción escrita de Conti evita cualquier tipo de artificio literario injustificado. El escritor mismo despreciaba abiertamente lo que, en un apartado anterior y en relación a lo que Cortázar decía de su primera etapa de producción, he mencionado como "literatura para escritores": "Existe hoy una literatura que ha hecho del lenguaje su exclusivo protagonista. ¿Qué es eso? Un cierto ruido, el oficio de la vacuidad, cominería, alpedismo, nada". (Entrevista a Haroldo Conti en *El contemporáneo*, junio de 1969 en <https://soundcloud.com/centroculturalconti/haroldo-conti-fragmentos#t=0:00> )

Conti gustaba de la idea de Pavese —de quien era un lector acérrimo— de que la literatura esencialmente consiste en crear climas y atmósferas. En palabras de Aníbal Ford: “(Conti) se ubica en toda una vertiente. En aquella que elabora lo político a partir de la vida concreta, de la reflexión sobre las aspiraciones, las frustraciones, las broncas que vemos alrededor, frente a aquellas que parten de las ideas universales, de lo abstracto, de las teorías”. (RESTIVO Y SÁNCHEZ, 2015: 96)

Desde la perspectiva del narrador benjaminiano y su trama en la significatividad narrativa que he desarrollado anteriormente, hay un sector del corpus de Conti que sigue la vertiente significativa de los caminos, los viajes, la aventura, lo marginal (“Marcado”, *Sudeste*, “Todos los veranos”) pero hay también otro en el que trabaja el interior de un país marcado por las distancias y por las migraciones internas (“Mi madre andaba en la luz”, “La balada del álamo Carolina”) en la línea del narrador sabio o campesino.

El tercer “escritor–periodista” argentino de la generación del 60 que quiero proponer para pensar significatividad en ficción escrita desde una perspectiva comunicacional es Miguel Briante. Nacido en General Belgrano —una vez más: **la presencia del interior pampeano en nuestra mancha nacional de sentido**—, en la biblioteca de Briante indudablemente está Faulkner, pero también sus “herederas”, quienes durante los últimos años han sido invocadas bajo el rótulo general de “góticas sureñas” (Flanery O’Connor, Carson McCullers, Katherine Porter, Eudora Welty). En su relato “La vasca”, que forma parte del libro *Hombre en la orilla* se encuentra este pasaje:

*“Recordé los bailes del club, las veces en que oíamos voces y entraban los de las estancias: las muchachas de pelo largo y suelto, los muchachos que masticaban chicle y se movían de un modo más libre, entre nosotros, sin mirarnos.*

*Oíamos el ruido de los coches —que llegaban embarrados, sin orden, ruidosos— y en seguida entraban ellos con ese aire deportivo, ese desaliño de los pantalones y las camisas sin corbata. Después, las botas o las alpargatas arrastrándose por el piso lustrado del Club Social.*

*—Esos payasos se creen dueños del pueblo porque se llaman Anchorena o Laver —dijo Carlos una noche.*

*Ricardo se le rió fuerte, en la cara. Nos sorprendió con esa risa exagerada, larga. Después preguntó qué haríamos si nos invitasen a ir a las estancias, con ellos, a compartir sus caballos, sus muchachas.*

*—Yo voy siempre —dijo Carlos.*

*—Sí —dijo Ricardo—, yo también. Pero no es lo mismo ser hijo del dueño que pariente del mayordomo o hijo del administrador.*

(BRIANTE 1968: 58)

En este relato está tramado el conflicto de nuestro ser nacional. Repetidas veces se ha señalado que Briante enmienda el criollismo borgeano —es un lector minucioso de Borges, escribe con Borges y no contra Borges, a diferencia de otros escritores contemporáneos a él— invirtiendo el punto de aproximación al territorio: su narrativa va “del pago chico” hacia “lo universal”.

En la narrativa de Briante el conflicto argentino está tramado sin juzgar ni compadecer a los personajes, lo cual la vuelve potente y significativa. En las ficciones escritas de Briante hay alguien que vuelve (como en el caso del narrador del cuento que hemos citado) o un forastero; o hay un loco o alguien que encarna la anormalidad del mundo; siempre hay mujeres fuertes y enigmáticas. Es en esa “marginalidad” donde se amasa una furia lenta. Y es una marginalidad que no está habitada sólo por excluidos: también está ocupada por una oligarquía en

ruinas, como se lee en “Habrá que matar los perros” —título que parece ser una suerte de homenaje a “No oyes ladrar los perros” que hemos citado en el apartado anterior; y es que Briante también es un lector de Rulfo, y en él también está la narrativa de la comarca, el mito del silencio y el secreto. Pero a diferencia de los perros de Rulfo, que representan la esperanza de vida, los del cuento de Briante son una suerte de sinécdoque de decadencia y muerte.

En la narrativa de Briante, la violencia política —a diferencia de la furia que se trama en los márgenes— no está en la superficie de la trama, sino que aparece como trasfondo latente, amenazante. Sus temas son la mezquindad, el sadismo del mundo regulado aparentemente prolijo —contra el cual se recortan las existencias abruptas de los que ya no tienen nada más que perder—, la injusticia. Desde un punto de vista argumental sus antihéroes —marginales o marginados; antihéroes de los que no se “burla”, al igual que Walsh, algo que expliqué hace algunas páginas— se consumen contra una sociedad que los desprecia y a la que desprecian. Pero también son sus personajes aquellos que se han encontrado alguna vez en la clase alta, y desde allí se permiten romper las convenciones y la moral burguesa, denunciando la falsedad y la impostura del sistema. Guillermo Saccomanno ha definido a la narrativa de Briante como: “La lengua de los desposeídos apartados de la moral y las buenas costumbres burguesas” (<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-236-2002-08-25.html>). La mirada de los otros es el infierno, pero le hacen frente, y a menudo la única opción que tienen es la violencia. Decía el propio Briante: “escribir bien es narrar algo de la manera más corta y lo más perfectamente posible. Un poco como decía Valéry: con la soltura y la elegancia de un hombre de mundo” (Entrevista a Miguel Briante en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/>

radar/9-1980-2005-01-30.html).

Al mismo tiempo, Briante señalaba que, en nuestro país y hasta la aparición del populismo, sólo parecían capaces de hacer eso escritores de colegio inglés o que habían tenido una institutriz inglesa. Y que, con la aparición del populismo, la biografía ganó la escena de la narrativa, “entonces el requisito para escribir empezó a ser haber estado en un reformatorio”. En el mismo sentido, en una entrevista con Walsh, Briante señalaba: “no se trata de dejar de escribir, sino de dejar de escribir para la derecha” (En “Narrativa argentina y país real”, *La opinión cultural*, 11/06/1971).

Las ficciones escritas de Briante resultan significativas porque —al igual que lo que hemos señalado para Faulkner, Saer y Onetti— construyen un territorio literario que es y no es el lugar geográfico de origen del autor, es una zona que no es una mera copia de “la realidad”. Allí encuentran ese plus de sentido que trama significatividad. Territorio literario en el que se juega la genealogía de los personajes (una trama que se vuelve oscura e incomprensible), la puesta en valor de la oralidad —en la narrativa de Briante también, “alguien cuenta”; la figura del narrador oral es central en el universo que trama: cada personaje es antecedido por lo que se dice de él, por la mitología que lo atraviesa, por una serie de versiones a su alrededor— y una sintonía auditiva rebalsada por el trabajo del lenguaje: el pueblo a la hora de la siesta, las voces y las risas en la orilla del río. “No se narran los hechos si no el efecto de los hechos”: esa máxima faulkneriana es carne en la narrativa de Briante. Así, como ha señalado Elisa Calabrese, Briante “privilegia un espacio de margen, el pueblo, donde puede desterritorializar la antinomia sarmientina (...) para culminar en la construcción de una saga no familiar, sino colectiva: la historia de un pueblo y sus habitantes” (CALABRESE, 2001).

En esas manchas temáticas y en la motivación de “disolver” está tramada la significatividad de la ficción escrita de este “escritor–periodista”, quien afirmaba que escribir para decir “está todo bien” no tenía ningún sentido ni potencialidad significativa. “Los ejes del hecho cultural son tres: la libertad, el compromiso y la acción. La cultura no debe estar asociada al arte decorativo, sino al gesto creativo, a la libertad, a la difusión, al estímulo, a la actualización de los programas educativos.” (Entrevista a Miguel Briante en <http://portal.educ.ar/noticias/educacion-y-sociedad/miguel-briante-19441995.php>)

Desde una mirada comunicacional de la significatividad en la ficción escrita, el cuarto escritor que deseo listar en “escritores–periodistas de la generación del 60”, como ya adelanté, es Germán Rozenmacher. Justifico la decisión con las propias palabras del dramaturgo:

*“si el escritor se convierte en un cronista no es un escritor; ni hay que negar a la literatura de imaginación ni hay que negar a la literatura de testimonio, se pueden hacer perfectamente las dos cosas”* (ROZENMACHER, 2013).

En esta afirmación hay sentidos que sólo puede tramar una ficción significativa desde una mirada comunicacional. En la narrativa de Rozenmacher la fantasía se filtra entre las escenas del realismo por dos vías: en los argumentos y en la adopción de recursos modernos como el discurso indirecto libre y el fluir de la conciencia faulknerianos: porque en su biblioteca, de la mano de Onetti, está Faulkner, como se evidencia en el cuento “Cohecito”:

*“(…) y Cacho corría detrás y pasó por la puerta donde había puesto ese paquete largo en papel diario y todo reventó en miles de millones de pedazos no contra la casa a oscuras y vacía sino contra el muchacho de ojos desorbitados y piloto raído*

*que cayó sobre el umbral y todas las gaviotas entran por la ventana con ese viento tan azul que nos corta las mejillas y corro hacia vos por la rambla vacía y voy, amor, voy.*" (ROZENMACHER, 2013)

Hay además en Rozenmacher una "preocupación por la verdad" que quizás puede ser cuestionada. Dicho por él mismo, busca expresar la verdad contemporánea: "Quiero escribir de la misma manera que el hombre de ciencia: trabajando sobre la realidad. No quiero hacer panfletos ni dar soluciones sino, como Anton Chéjov, dar un correcto enfoque de la realidad." (ROZENMACHER 2013) ¿Estamos ante un positivismo ingenuo? No: estamos ante la voluntad de un militante que sabe que **la significatividad en la ficción escrita es enemiga de cualquier explicación acabada del mundo.**

En definitiva: en los cuatro autores que he recortado como "escritores-periodistas" hay una trama social y una motivación para escribir sobre ello. Esto último en modo alguno es sinónimo de hacer panfletos maniqueos: sus ficciones escritas **dan cuenta de las contradicciones, de las paradojas, de la ambigüedad de lo humano,** lo cual **es crucial para la significatividad.** Una ficción escrita significativa cuida a los personajes sin tenerles lástima. No los subestima. Les da peso, trama su carnalidad. Como hemos señalado, en los terrenos del realismo, en ficciones escritas en las que, desde una mirada comunicacional, el pacto de lectura es "esto que se cuenta, pasó", "cuidar" a los personajes es reconocerles una humanidad "necesaria". Es ésta una de las características del "realismo" como pacto de lectura: la "humanización" de los personajes. En otras zonas narrativas, como el absurdo o lo disparatado, por ejemplo, los personajes son sólo actantes "deshumanizados".



## Significatividad tramada en la instancia de producción

Quiero dedicar este apartado a pensar en torno a la significatividad tomando como objeto de análisis mi propia praxis como productora de ficción escrita.

Así como como lectora me gusta que me cuenten historias, como escritora me gusta contar historias. Toda ficción escrita significativa crea “un mundo”, a pesar de que suele decirse que esa es la característica “distintiva” de la novela como género.

¿De dónde surge una ficción escrita significativa? Sólo a los fines expositivos voy ordenar esquemáticamente la instancia de “creación” en tres instancias: una ficción escrita surge de una idea (que se quiere “transmitir”), de un personaje (al que hay que buscarle la trama para que se muestre) o de una trama (para la que hay que crear personajes que la lleven a cabo).

Pero los escritores también somos seres humanos, y como seres humanos tampoco sabemos “todo”. **Pretender saber “toda” la historia que uno va a contar es obviar la obviedad de que somos subjetividades, y como tales, somos** siempre “castrados”, se diría desde el campo del psicoanálisis. Un “sujeto” que “lo sabe todo” es ontológicamente imposible. Por eso las vanguardias estéticas abandonaron la instancia enunciativa de un narrador omnisciente. La idea —una idea que nubla la visión de gran parte de los que se inician en la escritura, pero también la de más de un consagrado— de que se sabe “toda la historia” plasmada en un relato es un residuo que insiste a pesar de ese estallido indiscutible que provocaron la “tercera herida narcisista” (la postulación de un inconsciente), las corrientes filosóficas críticas del positivismo y el Iluminismo, y las innovaciones plásticas del Modernismo.

Pretender sentarse a escribir sabiendo “toda” la historia que se va a narrar es volver a la idea de que hay una posibilidad de conocer acabadamente un mundo “objetivo”. Pero quiero llevar esta cuestión aún más allá: ni siquiera después de terminar de escribir un relato “sé” del todo la historia que conté. No porque “inconscientemente” quiera decir otra cosa. Sino porque **como todo sujeto cognoscente, los escritores sólo podemos acceder a una perspectiva de las cosas.** Hay una parte de la historia que no sabemos —y tampoco tendríamos por qué.

Eso no significa en absoluto que la libertad de interpretación del lector sea “absoluta”. **Hay en el escritor una voluntad de decir, relacionada con el concepto de “motivación”** que he citado anteriormente. Pero es imposible saber “todo” lo que va a contarse ni lo que se ha contado en un relato.

También quiero señalar aquí una característica de la escritura como actividad que hace que los escritores compartamos una especificidad existencial particular. Si uno se detiene a pensar, es evidente que en materia de escritura, una cosa es decir “yo escribí un libro”, y otra, es decir “yo soy escritor”. La segunda afirmación es problemática. A diferencia de otras profesiones y oficios, hay algo del quehacer de un escritor que no está impregnando constantemente al sujeto: hasta que ese “saber–hacer” no se reactualiza en acto es una incógnita. En este mismo sentido, Roland Barthes en “La muerte del autor” señala:

*“El escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora. Es que (o se sigue que) escribir ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de “pintura” (como decían los Clásicos), sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman un performativo, forma*

*verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y presente) en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere” (BARTHES, 1968).*

Los autores de ficción escrita, previamente al acto de escritura, sabemos poco de la historia que nos motiva a contar: gran parte de la ficción se escribe “con los dedos”.

Cuando escribo ficción escrita, hay un momento en el que me sumerjo en lo que estoy escribiendo y, paradójicamente, siento que la historia va más rápido que “mi cabeza”. Es como si los personajes hablaran por sí solos, decidieran por sí solos, hicieran por sí solos. Misterio: sé que no es verdad. No hay más allá alguien —musa— ni nada —inspiración— que cuente la historia a través de mí: el relato va surgiendo de mi praxis y no soy más que un sujeto histórico encarnado. Como dijo Haroldo Conti en el prólogo de la novela *Mascaró*:

*“Sucedee que llega un momento que la historia empuja tanto dentro de uno que sale afuera por sí sola” (CONTI, 1975).*

## De significatividad y epifanías

Las ficciones escritas de las escritoras catalogadas como “góticas sureñas” (de las que a los objetivos de este trabajo iluminaré dos: Flannery O’Connor, y Katherine Porter, por varios elementos escriturales innovadores que enriquecen mi búsqueda de definición de “significatividad”) traman estos sentidos: lo “monstruoso” y la “amenaza” en aquello más familiar y cercano, inexorablemente tramado con las condiciones materiales y el poder.

Flannery O’Connor. Católica ferviente. Sin ánimos de hacer sociología de la literatura ni cargar las tintas en los aspectos biográficos de los escritores que he seleccionado —algo que descarto como camino hacia la construcción del concepto que busco— necesito señalar una diferencia entre la cosmovisión del protestantismo y la del catolicismo, diferencia crucial a los fines del objetivo de este trabajo: pensar en torno a la significatividad, indiscernible de la “motivación” (concepto que ya hemos desarrollado) en la ficción escrita. El elemento fundante del calvinismo, la “predestinación” (*“Llamamos predestinación el decreto eterno de Dios con el cual estableció lo que ha de hacer cada uno de los hombres, puesto que no todos fueron creados con las mismas condiciones, sino que algunos fueron destinados a la vida eterna y otros a la eterna condenación”* Calvino, *Institución Cristiana, Capítulo XIV, N°5.*) es ajeno a la textualidad de Flannery O’Connor. En sus ficciones siempre hay un “momento de gracia” en el cual los personajes son libres: esa libertad (o “libre albedrío”) consiste en decidir si van a ser buenos o no. Y esa “gracia” es infaltablemente rechazada por los personajes. La obra de O’Connor nos grita —porque, además, ese “estado de gracia” se manifiesta siempre a través de la violencia— que la “salvación” hay que buscarla en otro mundo porque éste no tiene arreglo. Ese “pliegue” resulta nodal en la narrativa

de Flannery O' Connor en dos sentidos. Por un lado, por esa posibilidad de los personajes de "decidir sobre su destino" —aun cuando nunca elijan "el bien"—. Pero también, y tanto o más importante para este trabajo, porque esa cosmovisión torna imposible la posibilidad de conocer de antemano la historia que va a narrarse, antes de sentarse a contarla. Hay "libertad" —entre comillas, porque, lo repetimos: esa "libertad" es sólo un instante en el que el personaje puede elegir ser "salvo" o no, por lo demás está condenado y atrapado por un sistema injusto y destructor de subjetividad—, pero esta cosmovisión trae aparejado también otro elemento que rescato para enriquecer la concepción de "significatividad" desde una mirada comunicacional: la indeterminación hasta el acto de escritura, algo que, arriesgo, permite la afluencia de la memoria inconsciente en la textualidad, memoria inconsciente individual que siempre está tramada con la colectiva. La misma Flannery O' Connor, sobre el proceso de escritura de su cuento "La buena gente del campo", explicó:

*"Simplemente, una mañana me encontré escribiendo una descripción de dos mujeres de las cuales yo sabía ciertas cosas, y antes de que pudiera darme cuenta había dotado a una de ellas de una hija con una pierna de madera. Con el correr de la historia, introduje al vendedor de Biblias, pero sin tener la menor idea de lo que habría de hacer con él. Yo ignoraba que él iba a robar esa pierna de madera hasta diez o doce líneas antes de que sucediera; pero cuando comprendí que tal cosa iba a suceder, descubrí que era inevitable. Ese es un cuento que produce un shock en el lector; y creo que una de las razones de ese shock reside en que antes lo produjo en quien lo escribía. (O' CONNOR <http://textos-blog2013.blogspot.com.ar/2013/11/el-arte-del-cuento-flannery-oconnor.html>)*

La narrativa de Flannery O' Connor además ilumina un aspecto fundamental a los fines de mi recorrido por la "significación": para que un relato de ficción sea

significativo no es imprescindible la inclusión de un personaje que caiga “simpático” (héroe o antihéroe), es decir, que despierte “empatía en el lector”; en muchos de los relatos de O’Connor no hay ningún personaje que “nos caiga bien”.

Hay un tercer elemento de la narrativa de O’Connor tan audaz como enriquecedor para mi construcción del concepto de “significatividad”: el particular punto de vista que instaura. Se trata de un estilo indirecto libre pero apenas “posado en el hombro de un personaje”. Por eso, un pasaje como el siguiente de “Un hombre bueno es difícil de encontrar” no disrumpe la “credibilidad” del texto ni deja a la vista “los hilos del trabajo escritural”:

*“Su voz parecía a punto de quebrarse y la cabeza de la abuela se aclaró por un instante. Vio la cara del hombre contraída cerca de la suya como si estuviera a punto de llorar, y entonces murmuró:*

*—¡Si eres uno de mis niños! ¡Eres uno de mis hijos! Tendió la mano y lo tocó en el hombro. El Desequilibrado saltó hacia atrás como si le hubiera mordido una serpiente y le disparó tres veces en el pecho. Luego dejó la pistola en el suelo, se quitó las gafas y se puso a limpiarlas.” (O’CONNOR, 2008: 211)*

Lo que quiero señalar como particular en el entremado del punto de vista de este relato (lo hago a fines de señalar un ejemplo concreto, porque ocurre en gran parte de la narrativa de O’Connor) es que la abuela, personaje a través de quien veníamos accediendo al relato, muere. Pero el cuento sigue un poco más y eso no resulta fallido, por la particularidad del punto de vista que acabo de describir.

Un cuarto elemento de la narrativa de Flannery O’Connor que constituye una puerta de entrada a la construcción de una definición de significatividad en la

ficción escrita desde una mirada comunicacional es que sus personajes son multifacéticos. No hay maniqueísmos. Me adelanto: esa comprensión de la ambigüedad de la condición humana —que, insisto, incluye las condiciones materiales de existencia— es una de las pistas de una trama significativa en la narrativa de ficción, porque desanuda clichés anquilosados y posibilita la indagación en torno a los aspectos más oscuros y endeble de la existencia.

La otra “gótica sureña” que quiero traer a este trabajo para iluminar significatividad en la ficción escrita desde una mirada comunicacional es Katherine Porter. Considero que la obra de esta escritora aporta a la expansión del concepto que estoy bordeando porque en muchos de sus relatos, además de la amenaza y el horror en lo cercano, son una constante las “epifanías” (concepto clave para la construcción de nuestro objetivo —definir significatividad en la narrativa de ficción— al que me abocaré más adelante). En el siguiente fragmento del desenlace de “Un día de fiesta”, la narradora decide llevar a la mujer deficiente a dar un paseo en lugar de al velorio de la madre:

*“Bien, ambas éramos igualmente locas de la vida, igualmente fugitivas de la muerte. Habíamos escapado de ella, al menos un día más. Celebrábamos nuestra buena suerte, nos tomábamos un día de fiesta robado, un aliento de aire primaveral y libertad en esa encantadora tarde festiva.”* (PORTER, 2009: 621)

En esa escena está tramada la “epifanía” —termino que Joyce tomó en préstamo del catolicismo: originalmente la “epifanía” es la revelación del carácter divino de dios en la Noche de Reyes—: lo que al principio no se veía, no era percibido, al final se ilumina con una luz que no viene de afuera sino que irradia de la situación misma. Eso es lo que le acontece a la protagonista y narradora de “Un día de fiesta”: por un instante vivencia lo que implica “estar viva”.

Por su parte, la modernista Katherine Mansfield introdujo una serie de temáticas que resultan sumamente enriquecedoras para pensar en significatividad de la ficción escrita desde una mirada comunicacional: la crítica al patriarcado, a la vida burguesa, a las inhibiciones sexuales. "Felicidad" es un relato que funciona como un carrusel: gira, gira y vuelve a girar. El punto de vista es el de Bertha, la protagonista:

*"Los junquillos emanaban un aroma fuerte en la habitación cálida. ¿Demasiado fuerte? No. Y aún, al advertir el retorno de ese sentimiento, se desplomó en el diván y presionó las manos contra los ojos. "Soy tan increíblemente feliz", murmuró. Y le parecía ver aún, sobre sus párpados, el peral de capullos abiertos: símbolo de su propia vida.*

*La verdad es que lo tenía todo: era joven; Harry y ella estaban tan enamorados como el primer día, seguían juntos de manera espléndida y eran buenos compañeros; tenía un bebé hermoso; no tenían preocupaciones económicas; una casa y un jardín amplios y confortables; y mantenían amistades con el tipo de gente que les agradaba: amigos modernos, personas emocionantes, escritores, pintores, poetas y gente interesada en cuestiones sociales. Después estaban los libros, la música; hasta había encontrado una maravillosa modista; viajaban al extranjero en verano y la cocinera nueva hacía los mejores omelettes."*

(MANSFIELD, 1918)

Lo paradójico es que el personaje afirma continuamente lo feliz que es, pero en la lectura es tramada una mujer ahogada por el deber ser, las obligaciones domésticas y la moral burguesa. Significatividad: tramar la negación del personaje; a partir de cómo está construida la enunciación, esta ficción escrita por Mansfield encuentra el modo de que un yo-lector sospeche de lo que afirma el propio personaje. Otra vez: **desde una mirada comunicacional la significatividad de una**



narración de ficción se trama en la pregunta, en la ambigüedad, en la búsqueda, en el develamiento de los lugares comunes; nunca se lleva bien con la aseveración ni con la "bajada de línea".

Lo que vivencia Bertha en el final de "Felicidad", al igual que la narradora de "Un día de fiesta" es una iluminación, una epifanía, una revelación. Pero la diferencia es que en este caso la epifanía es claramente negativa. Cito un fragmento de "La tardecita" de Juan José Saer en busca de una trama que ayude a comprender las formas que puede adoptar la "epifanía":

*"...y hay que reconocer que casi todas las grandes iluminaciones, exaltaciones, conversiones o revelaciones de los tiempos modernos provienen de la lectura. Pareciera ser que, en el estado actual de nuestra especie, siempre es necesario que lo poco que nos pasa de esencial le haya pasado primero a algún otro, de manera que sólo comparativamente podemos llegar a sentirnos, gracias a una lucidez pasajera, y muy de tanto en tanto, con fugacidad fragmentaria, lo que creemos ser o lo que tal vez somos. A los pocos minutos de haber empezado a leer, Barco tuvo una experiencia semejante, pero no le advino ni un éxtasis ni una revelación, sino algo más íntimo y más querido: un recuerdo. (...) Existe siempre durante el acto de leer un momento, intenso y plácido a la vez, en el que la lectura se trasciende a sí misma, y en el que, por distintos caminos, el lector, descubriéndose en lo que lee, abandona el libro y se queda absorto en la parte ignorada de su propio ser que la lectura le ha revelado: desde cualquier punto, próximo o remoto, del tiempo o del espacio, lo escrito llega para avivar la llamita oculta de algo que, sin él saberlo tal vez, ardía ya en el lector. De modo que después de atravesar en un estado más bien neutro las informaciones del prólogo escrito por el traductor que había vertido el texto del latín al castellano, a los pocos minutos de empezar el relato propiamente dicho, Barco alzó la vista*

*del libro y, con los ojos bien abiertos que no veían sin embargo nada del exterior, la fijó en algún punto impreciso de la habitación y se quedó completamente inmóvil, lleno hasta rebalsar del recuerdo que la lectura había suscitado.” (SAER, 2000)*

Textos como éste, que traman metaliterariamente en torno a la epifanía, habilitan a complejizar la cuestión. Recuerdan el peso de la existencia y la finitud. Dicen algo que, por un lado, resulta muy original, y por el otro, resuena como algo absolutamente conocido, ancestral, “familiar”. Hacen sentir eso que alguna vez todos los seres humanos hemos pensado y hemos necesitado olvidar: la conciencia de la experiencia de estar vivo. La epifanía del narrador de este cuento de Saer es la certeza vertiginosa y fugaz de darse cuenta que el mundo es una cosa y uno/a, una muy otra. (Y que la vivencia le acontezca caminando con su hermano junto a un cementerio, no es un detalle narrativo menor en absoluto).

Esta ficción escrita de Saer puede enriquecer las ideas sobre “iluminación” y “recuerdo de una verdad trascendental” porque en ella se trama la posibilidad de que la vivencia epifánica sea “despertada” en el narrador a través de un texto literario dentro del relato.

En “El narrador”, Benjamin, además de lo que desarrollé anteriormente sobre los dos tipos de narradores (“viajeros” y “campesinos”), retoma aquello que venía pensando en torno a la diferencia entre la “información” y la “experiencia”, aquello que había notado en los soldados que habían vuelto del frente de batalla en 1918, la imposibilidad de transmitir, de poner en palabras, el horror que habían vivido en la guerra:

*"Es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad. Con creciente frecuencia se asiste al embarazo extendiéndose por la tertulia cuando se deja oír el deseo de escuchar una historia. Diríase que una facultad que nos*

*pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias.” (BENJAMIN, 1936)*

La “experiencia” que ancestralmente había sido transmitida oralmente (a través de narraciones de la memoria colectiva) a partir de la Modernidad retrocede en pos de la información donde no hay cuerpos. Esta pérdida se relaciona específicamente con la aparición de la novela burguesa que es un relato protagonizado por un individuo solo frente al mundo, angustiado, sin nadie que pueda otorgarle ni una pizca de sabiduría (porque “Dios ha muerto”) ni nadie que pueda transmitirle su propia experiencia. Un personaje alienado y desahuciado. Como hemos planteado anteriormente, el ejemplo apoteótico de esto es la ficción escrita de Onetti.

La mediatización a la que asistimos globalmente es extrema: ni siquiera en el viaje se accede a la experiencia “del otro”. Hoy el capitalismo parece abarcarlo todo, comprenderlo todo, digerirlo todo. Como ha sido señalado por Jorge Alemán:

*“El discurso capitalista, al ser un discurso constituido como un movimiento circular, se nos presenta en una secuencia en donde la imposibilidad ha sido rechazada y en donde el sujeto no puede hacer la experiencia de la destitución. Y ello porque está directamente conectado a esa trama circular que lo articula al saber y al goce, de manera que se asemeja a lo que en el orden racional del neoliberalismo actual podemos considerar las producciones de la subjetividad. Dicho en otros términos, el discurso capitalista condena a cada ser hablante a ser <<un individuo>> a ser Uno, entre su ser de sujeto y su modo de gozar. Cuando este Uno-individuo es capturado por las exigencias de rendimiento propias del <<empresario de sí>> o por su reverso <<el acreedor>> indefinido y sin solución simbólica, la producción de subjetividad está cumplida.” (ALEMÁN, 2014: 35)*

¿Cómo volver a conectarse con la experiencia y salir de la trampa informativa que presenta un relato en términos de “datos”? ¿Cómo intentar desalienarse para producir ficciones escritas significativas? Quizá sea hora de volver al sendero de la propia biografía.

**Recuperar significatividad en la ficción escrita: tramar textos “vivos”, que resulten epifánicos, que resuenen a verdad universal, por detrás de lo puntual o anecdótico que esté contando. Volver la mirada a lo autobiográfico, volverlo autoficción y relacionarse con la experiencia es tramar significatividad literaria:** que “por debajo” de la opacidad de la realidad “relumbre” en el texto algo “verdadero” en el sentido existencial. Hay experiencias que nos afectan pero hay otras que son la materia misma de la que está hecha nuestra subjetividad, nuestro “ser en el mundo” y nuestra praxis escrituraria. Ese es el lugar donde abreva la significatividad de la ficción escrita desde una mirada comunicacional. Ahora bien, es importante detenerse en dos cuestiones. Por un lado, que la pobreza de la experiencia se puede suplir con la riqueza de la imaginación y con el trabajo de escritura. Y por el otro, que la narrativa de ficción puede ser autobiográfica en términos “negativos”; es decir, tramas generacionales que involucran protagonistas pero también testigos (“eso que no me pasó pero podría haberme pasado perfectamente”).

Una ficción escrita también está tramando significatividad cuando evita —y más aún cuando desafía— al “lugar común”. No es otra cosa que eso lo que acontece al detenerse en el relato “Adios hermano mío” de Cheever:

*“Entonces cogí un trozo de raíz y, acercándome por la espalda*

*—aunque no había golpeado nunca a un hombre por la espalda—, hice girar la raíz, empapada en agua de mar. La inercia imprimió velocidad a mi brazo y le asesté a mi hermano un golpe en la cabeza que lo hizo doblar las rodillas sobre*

*la arena, y vi cómo le brotaba la sangre y comenzaba a oscurecérselo el pelo. Entonces deseé que estuviera muerto, muerto y a punto de ser enterrado; no enterrado ya, sino a punto de serlo, porque no quería que faltara el ceremonial y la corrección en su desaparición, en el acto de borrarlo de mi conciencia, y nos vi a todos nosotros —Chaddy, madre, Diana y Helen— de luto en la casa de Belvedere Street, derribada por la piqueta veinte años antes, saludando a invitados y parientes en la puerta y contestando a sus educadas condolencias con un desconsuelo igualmente cortés. Todo resultaba perfectamente apropiado, e incluso aunque hubiese sido asesinado en una playa, antes de que la aburrida ceremonia concluyera todo el mundo sentiría que mi hermano había llegado al invierno de su existencia, y que era una ley de la naturaleza, y una ley muy hermosa, que Tifty tuviera que ser enterrado en la fría tierra.” (CHEEVER, 2007)*

¿Por qué al encontrarse con la trama del relato “Adiós hermano mío” (del que acabo de citar el climax) se está del lado del narrador, a pesar de nuestras convicciones éticas y morales? ¿Por qué es inevitable ver con buenos ojos que el narrador le pegue a su hermano Tifty?: por la construcción del punto de vista del relato, y por una trama de significatividad que abreva en lo más duro de la cosmovisión estadounidense. En los relatos de Cheever se trama el clima de una familia típica de Nueva Inglaterra. Emblemática, puritana: la de los protestantes calvinistas, la predestinación, donde está la semilla del *american way of life*, la culpabilización de los pobres por su situación y la absolución del resto de la sociedad por esta última. La misma ideología (e ideología, como ya he señalado, siempre es del poder) que Vonnegut dejó en evidencia en el siguiente pasaje de *Matadero 5*:

*"El americano, como todo ser humano, cree muchas cosas que son obviamente falsas. De ellas, la más destructiva es su convencimiento de que cualquier*

*americano puede hacer dinero con facilidad. Ignora lo difícil que es hacerse rico, y, por lo tanto, aquellos que no lo consiguen no cesan de culparse. Y ese sentimiento de culpabilidad ha sido de gran utilidad para los ricos y poderosos, que lo han considerado como una excusa para no tener que ayudar en absoluto a los pobres, llegando su desinterés a extremos que quizá no habían sido superados desde los tiempos de Napoleón. (VONNEGUT, 1969)*

Quiero detenerme en un detalle que no resulta en absoluto menor: en *Matadero 5*, este texto aparece como una cita de un supuesto libro dentro de la novela: parecería que en la tierra de las libertades es necesario tramarse bajo el resguardo de varios grados de separación enunciativa —una cita de una cita— para decir algo contrario a la ideología.

La narrativa de Cheever aborda desde otro ángulo ese mismo puritanismo que esta ficción escrita de Vonnegut denuncia por culpabilizar al pobre de su propia pobreza. Vonnegut ilumina desde adentro esa trama ideológica de la que se es parte y víctima. Su cosmovisión es opuesta al catolicismo de Flannery O' Connor, un catolicismo que al inicio de este ensayo he señalado como uno de los elementos que intervienen en la trama de significatividad de escritora. Pero, en concreto, ¿qué es lo que traman los relatos de Cheever?: vienen a "meter el dedo en la llaga" en la cosmovisión protestante, ya señalada por Weber y hartamente explicada como origen del capitalismo: "Según la inequívoca voluntad revelada de Dios, no es el ocio y el goce sino solamente la acción la que contribuye a aumentar su Gloria. Perder el tiempo es, por lo tanto, el primero y en principio el más grave de todos los pecados. El lapso de una vida es demasiado corto y precioso para 'consolidar' nuestra vocación. Perder el tiempo es, por lo tanto, el primero y en principio el más grave de todos los pecados. El Lapso de una vida es demasiado corto y precioso para 'consolidar' nuestra vocación. Perder el tiempo en actividades

sociales, 'habladurías', lujos, incluso durmiendo más de lo necesario para la buena salud –entre seis y a lo sumo ocho horas– es absolutamente condenable desde el punto de vista moral" (WEBER, 1905).

"Adiós hermano mío" trama "la mugre bajo la alfombra" de este puritanismo norteamericano. Recordemos que el *cliché* literario arraigado y naturalizado es que el enunciatario de un relato siempre empatiza con la "oveja negra" de una familia o de un grupo. En este relato de Cheever se detesta al rebelde y "se está" del lado del resto de la familia, aun cuando política y éticamente debería coincidir con Tifty (quien, por ejemplo, le recuerda a la cocinera sus derechos laborales). Pero es que esta ficción escrita trama al personaje como la vuelta del puritanismo que la familia ha logrado dejar atrás transmutado en una suerte de "pensamiento materialista" que reprueba el placer y cualquier posibilidad de disfrute. Una vez más: la ambigüedad, la "práctica transgresiva" de la literatura, como diría Eduardo Grüner, quien ha señalado:

*"(...) la literatura —que en tanto práctica transgresiva de la lengua tiene toda su especificidad en su propio territorio— es ella misma una práctica también histórica, social y política. No es que tenga una 'función' social o política. No, la literatura no tiene 'funciones': en términos de la cultura —que es inevitablemente la expresión simbólica del poder de una época, que es hegemonía, diría Gramsci— la literatura es dis-funcional, en el sentido de que su (relativa) 'autonomía' está en una suerte de conflicto, explícito o implícito pero permanente y constitutivo, con las leyes de la lengua y la cultura (...) Pero principalmente la literatura es una práctica social y política porque —al menos la que realmente importa [la que resulta significativa diríamos]— su 'transgresión', los efectos de su momento autónomo, contribuyen a alterar, a veces radicalmente, la relación simbólica de los sujetos con la realidad."* (GRÜNER, 2015)

Esto es lo que viene a tramar significativamente un relato como “Adiós hermano mío”. El punto de vista es el del hermano de Tifty, lo que implica que todo lo que se puede saber sobre Tifty está mediado por sus preconceptos y opiniones. Pero el texto está tramado de modo que uno olvida ese elemento literario —el punto de vista— y piensa que está teniendo acceso a lo que piensa Tifty, cuando en realidad, todo está mediado por la mirada del hermano que no lo soporta. Así, Tifty “resulta odioso” a pesar de que desde una perspectiva moral y ética consciente debería ser el personaje que nos despierte más empatía. Dar cuenta de la significatividad de una ficción escrita desde una mirada comunicacional implica también hacer consciente esta “trampa”.

También la narrativa de Raymond Carver “pone el dedo en la llaga” del sueño americano. Sus personajes son parte de lo que se conoce como “white trash”: los blancos pobres de las grandes ciudades, a quienes el discurso del Imperio invisibiliza —los pobres visibles a los que nos ha acostumbrado la ficción norteamericana suelen ser afroamericanos. Carver viene a significar esa trama sociocultural: los sajones que han “fracasado”, que se han “caído” del sistema social, que han sido “expulsados” por el capitalismo.

Hasta fines del siglo XIX, la literatura y la ficción eran pensadas en términos de inexorabilidad de una transformación de la trama (“a x le pasa x”). En esa línea, los relatos pueden analizarse en términos de actantes del formalismo ruso y funciones cardinales barthesianas: conflicto que se resuelve y transformación a nivel de lo que ocurre en el argumento. En los relatos de Carver, la “carga explosiva” de la historia no explota: o explotó antes, y estamos ante los restos del naufragio (se narran “los efectos de los hechos”, no “los hechos”, como hemos señalado que ocurre en Faulkner pero también en Miguel Briante), o lo que está tramado es que la carga explotará después del punto final del texto.



Ya hemos señalado que a partir de los movimientos modernistas, esta concepción efectista de “transformación” fue puesta en jaque por una nueva: la idea de que la transformación no ocurra en el nivel argumental sino en el de la cosmovisión, es decir, en la mirada, a partir de una “epifanía”. ¿Y qué ocurre al pensar en los textos de Carver con el tamiz de la “transformación”? Insisto: lo que tramaron los modernistas es la posibilidad de una transformación en “la mirada”; ya no se trata de que el texto trame una transformación en la secuencia argumental, sino en el “cómo se mira”. Una transformación en la mirada de los personajes o una transformación en la mirada del lector —y esto último es lo que acontece con Carver—. Volvamos al cuento “Felicidad” de Katherine Mansfield ya citado para ejemplificar lo que quiero plantear: en ese relato no ocurre nada en el aspecto de los acontecimientos, la transformación acontece en la mirada de Bertha. En los cuentos de Carver, la epifanía, la “transformación” (en esta segunda acepción de transformación: transformación en el nivel de “la mirada”) no se produce en los personajes como en el caso del cuento de Mansfield. Los personajes de la narrativa de Carver “entran” y “salen” de los relatos sin sufrir ningún tipo de transformación. En el mundo de Carver la epifanía no es vivenciada por los personajes: no hay ningún tipo de “conciencia” ni de “transformación de la mirada” de los personajes ni tampoco “acontece” algo desde el punto de vista de la trama. Los personajes “viven” lo relatado y, al mismo tiempo, el narrador tampoco puede contar más allá de eso que viven los personajes. De este modo, la “epifanía” es vivenciada sólo por el lector. Los personajes no cambian ni tienen ninguna revelación durante el relato. No les acontece ninguna transformación. La transformación ocurre exclusivamente en la mirada del lector. Pero esa transformación es arrasadora: hay un “eco” de verdad existencial que resuena profunda y trágicamente.

Me he sumergido en la narrativa carveriana haciendo a un lado la polémica despertada con el descubrimiento del trabajo de edición que había realizado

Gordon Lish sobre los relatos a la hora de publicar su primer libro (*De qué hablamos cuando hablamos de amor*), algo que saltó a la escena mediática y escandalizó al campo literario con la publicación en 2010 por parte de la viuda del escritor de *Principiantes*, los relatos originales de aquel primer libro antes de que los editara Lish: no hace a los fines de este ensayo en el que quiero focalizar la cosmovisión de la ficción escrita de Carver para pensar en su significatividad desde un punto de vista comunicacional y no sus aspectos estructurales.

La ficción escrita de Carver es un abordaje de “tragedias de alquiler barato” de la narrativa estadounidense. Su narrativa no trama grandes tragedias, sino las cotidianas, pero profundamente significativas: una pelea conyugal, una mudanza obligada. En esas tramas “mínimas” está la carnalidad y la significatividad de la obra:

*"En esos años yo estaba tratando de levantar mi propia familia y de ganarme la vida. Pero, por una cosa o por otra, siempre nos estábamos mudando. No podía seguirle la pista a mi papá. Sin embargo, en una Nochebuena tuve la oportunidad de contarle que quería ser escritor. Lo mismo hubiera podido decirle que quería ser cirujano plástico. "¿De qué vas a escribir?", quería saber. Después, como para ayudarme, dijo: "Escribe sobre cosas que sepas. Escribe sobre esas excursiones a pescar que hacíamos." Dije que lo haría, pero sabía que no sería así. "Mándame lo que escribas", dijo. Dije que sí, pero después no lo hice." (CARVER 1995 :161)*

En “La vida de mi padre”, relato al cual pertenece el fragmento citado, Carver escribe a partir de la biografía de su padre, pero también a partir de la propia, y trama además la injusticia y desigualdad social de época. Es el transcurrir de una vida tan común y corriente, como irrepetible. Ilumina la crueldad de la alienación a la que nos condena el sistema capitalista, no como escenografía sino como trama de sentido y construcción de subjetividad marcada por las necesidades creadas

encabalgadas en la imposibilidad de completud del deseo humano que nos es constitutivo en tanto subjetividades capitalistas (ya hemos citado en un apartado anterior el pensamiento de Jorge Alemán a este respecto).

Carver escribía relatos breves, tramado por sus condiciones materiales de existencia (no tenía tiempo para escribir una novela). En este detalle también se evidencia una vez más la falacia que implica sostener que la significatividad de una ficción puede estar completamente desvinculada de las condiciones materiales de existencia: ¿qué hubiera escrito Carver de haber sido miembro de la burguesía? No lo sabemos. Pero sí sabemos que su ficción está tramada por su condición de clase. (Así como también las ficciones de Alice Munro están tramadas por su condición de madre rural: en muchas ocasiones este premio Nobel ha señalado que el tiempo con el que contaba para escribir era el de las siestas de sus hijas. De allí que se haya volcado a los relatos que, adelanto aquí y desarrollaré más adelante, funcionan como novelas condensadas: instalan un mundo, crean una atmósfera, incorporan cuestiones, digresiones, traman cuestiones y preguntas existenciales en pocas líneas.)

El “mundo” de Carver es el mundo de la clase trabajadora, pobre, blanca, sin oportunidades en la “tierra de las oportunidades”, como ya hemos señalado. Pero además quiero resaltar un aspecto fundamental: es, además, una clase trabajadora sometida de un modo pasivo. En los personajes de Carver no hay rebeldía como en los de Bukowski —marginales que han decidido rechazar esta máquina de producción de subjetividad que es el capitalismo o ser lo menos productivos posibles, casi como el “preferiría no hacerlo” de *Bartleby*; y en ese sentido los personajes de Bukowski son mucho más “vitales”—. El padre de “La vida de mi padre” dice “me siento un abuelo” y llora: fracaso y angustia.

En el último libro de Carver, *Tres rosas amarillas*, está tramado otro mundo, habitado por gente más “intelectual”; no podemos saber qué hubiera pasado con la ficción escrita de Carver si no hubiera muerto; quizá hubiera empezado a tramar otros mundos y otras cosmovisiones, porque también su mundo había cambiado después de consagrarse. Lo que sí sabemos, y quiero plantear aquí, es que ese mundo que asoma en *Tres rosas amarillas* es la antesala del mundo literario de Lorrie Moore. La narrativa de Lorrie Moore podría definirse como “la de Carver con un baño de humor y de sarcasmo”, y con protagonistas que están al menos cuatro lugares por encima en la escala salarial.

Pero la obra de Lorrie Moore resulta significativa porque desanda, desarticula, pone en cuestión los lugares comunes de la vida cosmopolita y la condición humana, con sentido del humor —muchas veces negrísimo—, y autocrítica de clase y del propio campo literario. El ejemplo que quiero traer es el relato “Cómo convertirse en escritora” del libro *Autoayuda*, una autoficción iniciática lacerante quizás sólo soportable por la presencia del humor, la ironía y el sarcasmo hacia la misma protagonista, es decir, hacia la álter ego de la autora:

*"En el semestre siguiente, el profesor está obsesionado con escribir a partir de experiencias personales. Tienes que escribir a partir de lo que sabes, a partir de lo que te ha pasado. Quiere muertes, quiere viajes en carpa. Piensa en lo que te ha pasado. En tres años, hubo por lo menos tres cosas: perdiste tu virginidad; tus padres se divorciaron; y tu hermano vino a casa desde una selva a quince kilómetros de la frontera de Camboya con sólo medio muslo, una mueca permanente anidada en un costado de la boca. Sobre lo primero, escribes: "Creó un espacio nuevo, que dolía y gritaba en una voz que no era la mía. No soy la misma desde entonces, pero voy a estar bien". Sobre lo segundo, escribes una historia elaborada sobre una vieja pareja de casados*

*que se tropiezan con una mina antipersonal en la cocina y accidentalmente se vuelan en pedazos. Le pones como título: "Hasta que la mortadela nos separe". Sobre lo último, no escribes nada. No hay palabras para eso. Tu máquina de escribir tararea. No encuentras palabras."* (MOORE, 2001)

Como es notable en el tramo citado el "yo" de las autoficciones no responde ni al yo comprometido de las autobiografías ni al desconectado de las narrativas ficcionales como lo son los cuentos o las novelas: proyecta un sujeto a la deriva, con problemas de "navegación" y fuertemente desapegado. Si este relato no resulta una burla hacia un personaje (a la manera de lo que según Viñas hizo Borges con el erudito del Aleph que ya hemos citado en un apartado anterior) es porque es un álter ego autoficcional de la autora. En los relatos de Lorrie Moore hay un personaje o un clima, pero sobre todo está tramada una mirada descarnada sobre sí misma. El "argumento" parece ocupar un segundo plano. Lo central desde el punto de pista de la significatividad literaria, en el relato citado, es que aquello que no se puede decir ni mostrar —lo ominoso, el horror de esa guerra que se llevó las piernas del hermano de la narradora— aparece en un aparente segundo plano del relato ("sobre lo que no escribe"). La narrativa de Lorrie Moore es una llave hacia la problemática de lo que "puede" y lo que "no puede" decirse. Detrás de la vertiginosidad de un relato peripécico se trama la significatividad de esta narración autoficcional.

Líneas atrás adelanté una característica de la narrativa de ficción de Alice Munro: relatos que condensan "novelas". "La isla de Cortés", además, es un cuento de iniciación:

*"Compré un cuadernillo escolar e intenté escribir; y sí que escribí: páginas que comenzaban con autoridad y que luego se marchitaban, de modo que acababa arrancándolas y las retorció en severo castigo y las tiraba al cubo de la basura. Lo*

*hice una y otra vez hasta que sólo me quedó la cubierta del cuadernillo. Luego compré otro y comencé el proceso una vez más. Siempre el mismo ciclo: emoción y desesperanza, emoción y desesperanza. Era como tener un embarazo secreto y un aborto no provocado cada semana. Aunque tampoco secreto del todo. Chess sabía que yo leía mucho y que intentaba escribir. Él no se oponía. Pensaba que era razonable, que yo posiblemente podría aprender. Se requería mucha práctica pero podía adquirirse un cierto dominio, como en el bridge o en el tenis. No le agradecí esa generosa confianza. Simplemente se añadió a la farsa de mis desastres.” (MUNRO, 2009)*

En el relato, la narradora —y me permito sospechar que es una álter ego de la autora— termina entrando al mundo adulto, al mundo del trabajo; su mirada se transforma y empieza a escribir. Es una transformación subjetiva, no una transformación “peripécica”. A diferencia de los protagonistas carverianos, la protagonista de este relato de Munro —que elegí para pensar su ficción escrita desde el punto de vista de la significatividad— es consciente de la transformación que está vivenciando y que, sobre el final del texto, ya le ha acontecido —después de asomarse al abismo del deseo en su faceta siniestra, liminal al goce y a la muerte. El mundo de Alice Munro es el de las mujeres, la condición femenina, el deseo. No es casualidad que en el relato que escogí haya un lisiado: en las ficciones de Alice Munro resuena la lectura de las góticas sureñas y de Chéjov. También está tramada una cosmovisión rural. Este último elemento me conduce a la senda de la narrativa de Claire Keegan. En su caso, la significatividad está fuertemente tramada con las condiciones materiales de existencia en el ámbito rural. No hay en las ficciones de Claire Keegan, y por supuesto tampoco en las de Alice Munro, una mirada bucólica del campo. Y al igual que en todas las narrativas citadas en este ensayo, el campo keeganiano no es una escenografía: es un territorio literario. En ninguno de los relatos del corpus que elegí para este

ensayo ocurre que una escena transcurra en un lugar pero podría transcurrir en otro: en todos los casos hay una inexorabilidad de la locación. Esa "locación" es "territorio". No es "ornamento". No están narrando la historia en el campo para que sea más atractiva o más "naif" o más "regionalista". Son territorios en los que se trama la crueldad y la ambigüedad de la condición humana, con todas las contradicciones y los conflictos morales que éstas traen aparejados.

La significatividad de la ficción de Claire Keegan además está tramada en términos de "intensidad" (en el sentido de la definición cortazariana de este concepto que desarrollé anteriormente). Así como podemos decir que en los cuentos de Carver "no pasa nada" en los de Keegan las tramas incluyen giros dramáticos fuertes. En "El regalo de despedida", relato que forma parte del libro *Recorre los campos azules*, el "regalo" es algo que no está explicitado pero es una "verdad" que el texto susurra y grita a la vez:

—¿A dónde irás?

—No sé. Alquilaré algo.

—¿Dónde?

—Todavía no sé. Estaba esperando a que te fueras. No pensé más.

—¿No te habrás quedado por mí?

*Disminuyó la velocidad y se quedó mirando.*

—Sí —dice—. Pero no fui de mucha utilidad, ¿verdad, hermanita?

*Es la primera vez que alguien mencionaba eso. Dicho, suena terrible.*

—No podías estar ahí todo el tiempo.

—No —dice—. Supongo que no podía. (KEEGAN, 2009)

En este fragmento está tramada la negación: otro de los tópicos de la ficción de Keegan. En ese doblez (“susurrar a los gritos”, “gritar en un susurro”) se trama la significatividad desde una mirada comunicacional. Claire Keegan alguna vez ha dicho: “me da la impresión de que los cuentos no quieren ser contados, es como estar con alguien que está alterado y nos preocupa, alguien a quien queremos escuchar aunque sabemos que no va a ser fácil. Los cuentos no están diseñados para ser reconfortantes, pero si están bien escritos son muy expresivos (...). Hay muchas cosas que no podemos entender y cuando escribimos estamos tanteando una explicación.” (Online en: [http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/12/13/\\_-01820316.htm](http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/12/13/_-01820316.htm)). Sé que el sentido de un texto literario no depende de la voluntad enunciada por el autor, pero quiero hacer lugar a la dimensión de la “motivación”, concepto desarrollado por Cremonte que ya he citado, y que quiero recordar se relaciona con la “voluntad de decir”. También me veo en la necesidad de aclarar que escribir buscando explicaciones no significa brindarlas. Un texto significativo trama preguntas, no brinda respuestas. Un texto en el que se trame la intención de explicar el mundo será fallido, muerto, vacío. Un texto es una interrogación pero no sólo hacia un supuesto lector: un texto significativo nace de los interrogantes del autor para consigo mismo, no de una voluntad explicativa. Y al mismo tiempo, un texto significativo debe sorprender al autor.

Los relatos de Claire Keegan están tramados por amenazas. Todo el tiempo hay “algo que pasó”, algo “que no se sabe”, o algo “que está por suceder”, y siempre “eso que pasó” o “eso que sucederá” no es algo bueno. En la narrativa keeganiana “el mal” es parte de la normalidad, y es a la vez, un abismo inexorable.

En el lugar de productor de ficción también se vivencian momentos significativos, momentos en los que el propio texto sorprende, en que “por un instante” ilumina



“una verdad existencial”. Pero no se trata de relatar esa epifanía para que la vivencie el lector sino de tramar un texto que le posibilite la propia (inevitablemente efímera, y paradójica).

## Significatividad y secreto: voces femeninas

El secreto —que no es lo mismo que el misterio ni el enigma— es un tópico que en la ficción escrita resulta fértil para las tramas de significatividad. Quiero señalarlo particularmente en las narrativas de Claire Keegan y Alice Munro, porque en ambas funciona como un “leit motiv”. Los secretos hacen a la “condición humana”. Si quiere pensarse la condición humana no puede dejarse de hablar de secretos.

La diferencia entre “secreto”, “misterio” y “enigma” ha sido desarrollada por Ricardo Piglia (PIGLIA, 2015). Dicho rápidamente porque no hace a los objetivos de este trabajo, el modelo básico del enigma es el del policial: un mecanismo que al final de un relato se resuelve; por su parte, el misterio es una incógnita que no se resuelve en el texto. El secreto, en cambio, es algo que en la trama de un relato algunos comparten y otros no: o lo comparten dos personajes, o lo comparte el narrador con un personaje; las posibilidades son variadas, hasta podría tramarse un secreto que compartan el lector y un personaje, dejando al margen al narrador.

Tanto en la narrativa de Munro como en la de Keegan es el secreto el que hace a la trama de significación desde un punto de vista comunicacional.

El secreto también está presente en *Sierra Padre*, novela de María Martoccia que quiero incluir en este recorrido, y que se enlista en la tradición faulkneriana de “lo que se escucha” y la problemática de la cosmovisión de lo rural en su dimensión significativa.

**La inexorabilidad es otra de las condiciones imprescindibles de** posibilidad de significatividad. Y sumo la obra de otra voz femenina: el relato “La fiesta ajena” de Liliana Heker. El punto de vista del relato es el de la hija de la mucama. Es

ella quien narra. Pero, paradójicamente, el relato instala la sospecha de que la misma narradora no ve lo que está ocurriendo: que está trabajando, en realidad no es una invitada más. El personaje se da cuenta al final del relato y entonces el relato trama que no podía pasar otra cosa que esa crueldad. Así, ese final se vuelve inexorable y trama significatividad.

La narrativa de Liliana Heker nos abre la puerta a pensar **otra condición de posibilidad de significatividad desde una mirada** comunicacional: tramas de infancia, pero infancias “no-bucólicas”, trayectos vitales en los que las subjetividades están más desinhibidas y menos protegidas. La narrativa de Heker, como la de la mayoría de su generación, está marcada tanto por la cosmovisión del existencialismo francés y sus temas: la culpa, la libertad, las decisiones, la responsabilidad, como por la línea “hemingwayana” de la narrativa norteamericana. Narrativa dialogada o dialógica, infrecuente en la tradición argentina. Los personajes “hablan”. La novela *Zona de clivaje* es un ejemplo de la potencialidad que brinda en términos de significatividad la trama de una subjetividad femenina para interrogar(se) sobre el deseo, el amor, y las relaciones interpersonales

Hay en la ficción escrita de Heker un tramado constante de lo siniestro: el repliegue de lo siniestro como otro tejido en el que respira la significatividad de un texto ficcional.

# Significatividad literaria tramada plásticamente en el lenguaje

Este apartado tiene como horizonte de análisis la lectura del libro de relatos *Los impuntuales* (Club Hem editores, 2013) de Francisco Magallanes haciendo foco en la trama de metáforas como recurso escritural en la construcción de significatividad literaria desde una mirada comunicacional.

*Los impuntuales* de Francisco Magallanes construye un texto tramado entre un contenido "sórdido" (situaciones y personajes de los márgenes del sistema social) y una prosa "diáfana", estéticamente "bella" y "plásticamente armónica". En relación al segundo elemento de esta oposición (el elemento "formal") considero que la utilización de metáforas resulta fundamental, no como figura retórica ornamental sino como recurso escriturario "cimiental", es decir, tramado con la significatividad del relato. Porque como ha señalado Todorov en *Literatura y significación*:

*"Lo indescriptible (o lo que no merece ser descrito) es lo natural: así el orden de las palabras 'habitual', la combinación 'corriente' de las palabras, no forman una figura, puesto que caen por su peso. La figura es, por lo tanto, una opacidad de sentido y la ausencia de figura, una apertura hacia la significación real abstracta (...) Todas las narraciones son figuradas, la narración nunca es natural y la exposición más imparcial contiene una figura, ya sea de las más pobres"* (TODOROV, 1977: 89).

Sabemos que, en sentido amplio, el lenguaje es siempre metafórico por definición. Fue Nietzsche quien más perspicazmente ha señalado que la metáfora es el rasgo distintivo de la humanidad: el hombre es “un animal metafórico”. Las corrientes teóricas fuertemente vinculadas a la semiótica sostienen además que en toda palabra hay sustitución de un signo por otra cosa que no es más que otro signo, por una asociación que no es sintagmática sino paradigmática. Es lo que Aristóteles señaló al indicar que “construir bien las metáforas es percibir bien las semejanzas” entre un orden “corriente” y uno “elevado” del lenguaje, combinados de modo tal que la figura no resulte trivial ni inentendible. La metáfora sería, desde ese punto de vista, entonces, un topos en el que se pone de manifiesto la creatividad y singularidad del escritor, quien además sería un sujeto que se aparta de “lo corriente” por su capacidad perceptiva y expresiva. Pero como ha señalado Todorov:

*“El lenguaje figurado se opone al lenguaje transparente para imponer la presencia de las palabras; el lenguaje literario se opone al lenguaje común para imponer la presencia de las cosas. La existencia de un adversario común explica su afinidad y, al mismo tiempo, la posibilidad que tienen de pararse el uno sin el otro. La literatura utiliza las figuras retóricas como un arma en su antagonismo con el sentido puro, con la significación abstracta que han tomado las palabras en el discurso cotidiano” (TODOROV, 1977: 235).*

Esta última es la construcción enunciativa tramada en *Los impuntuales* de Francisco Magallanes, un escritor platense nacido en 1981 que ha publicado además la novela *Detrás de cada mirada hay un mundo* (2006), y el libro de cuentos *Un millar de dientes negros* (2009). Magallanes es además editor y coordinador de talleres de escritura. Señalo esto último porque nos lleva a sospechar que se trata de un escritor “consciente de” y “activo en” las tramas de sentido de su ficción

escrita. No estaríamos ante un escritor “espontáneo” o “automático” sino ante una subjetividad portadora de una reflexión sobre las herramientas de escritura y sus potencialidades significantes.

En sentido estricto y en un sinnúmero de manuales, se ha señalado que la metáfora es una figura retórica que consiste en identificar un término real (R) con otro imaginario (I) existiendo entre ambos una relación de semejanza. Quiero destacar que, paradójicamente y a contramano de lo que podría inferirse en una lectura rápida de esta última afirmación, el elemento imaginario es siempre cultural, lo que implica que para producir sentido debe resultar familiar a los oídos, ojos y subjetividad del lector. Esto último es lo que alcanza Magallanes en *Los impuntuales* cuando, por ejemplo, escribe en el cuento “Regalo de Reyes”:

*“Enfrente, macizas cincuentonas evaporaban fragmentos de su alma, y los hombres, a su lado, renegaban con las guirnaldas de crepé que colgaban de las primeras ramas de los tilos”* (MAGALLANES, 2013:35).

O cuando en el mismo cuento construye la siguiente escena:

*“Asistidos por la Bonaerense, los Reyes descendieron mientras todavía giraban las hélices. El de túnica verde tenía el rostro tiznado por el hollín de un corcho; el más alto lucía una tupida barba natural; el restante, llevaba una copiosa peluca cenicienta. Los tres tenían coronas recubiertas en crepe y capas metalizadas que reflejaban los últimos intentos del sol por no volver a caer”* (MAGALLANES, 2013: 42).

Es sabido que el término “**metáfora**” proviene del concepto latino *metaphora* y éste, a su vez, de un vocablo griego que en español se interpreta como “**traslación**”. El recurso consiste, entonces, en la aplicación de un concepto o de una expresión sobre una idea o un objeto al cual **no describe de manera “directa”,**

con la intención de sugerir una comparación con otro elemento y facilitar así su comprensión. Esto es lo que hace escrituralmente el autor de *Los impuntuales* en otro cuento del libro, "El bautismo de los dioses":

*"Un bienestar inédito lo invadió a pesar de todo, mientras los músculos de sus piernas se aflojaban y el alma afloraba como un arco iris en el cielo"* (MAGALLANES, 2013: 21).

Desde mediados del siglo pasado, la metáfora muchas veces ha sido denostada por el campo literario. Considerada una "figura retórica" (un "ornamento"), se ha hecho caso omiso a su potencia como procedimiento escritural de conversión de lo abstracto en concreto. En este sentido es fundamental recordar lo que Todorov ha señalado en *Literatura y significación*:

*"El discurso sin figuras es un discurso completamente transparente y, por ello mismo, inexistente. Entonces es cuando aparece la figura, como un diseño colocado sobre esa transparencia, diseño que nos permite por primera vez captar el discurso en sí mismo y no sólo en tanto que mediador de la significación. El "carácter propio" del discurso, que hoy se llama su función poética, lo vuelve opaco, como un traje sobre un cuerpo invisible, y nos permite verlo por primera vez. La existencia de las figuras equivale a la existencia del discurso; ése es su rasgo distintivo y su significación"* (TODOROV, 1977: 218)

En la narrativa de *Los impuntuales*, las metáforas dan cuenta de la significación tramada, como puede notarse en el siguiente fragmento del relato "Los impuntuales #5":

*"Había días en que la felicidad se presentaba tan posible, que daba miedo intentar alcanzarla y que levantara vuelo como una bandada de palomas"* (MAGALLANES, 2013: 111).

Si los relatos de *Los impuntuales* de Francisco Magallanes están tramados significativamente desde una mirada comunicacional, no es sólo porque tematizan la realidad histórica de nuestro país y sus desigualdades —a través de narradores que se quedan al margen, con una focalización que no jerarquiza ni editorializa, que le ahorra al lector cualquier tipo de moraleja, que no “baja línea”— sino porque traman desde el lenguaje. La “sordidez” de “lo narrado” es operacionalizado por el carácter “prístino” de “las imágenes” presentadas a través del uso de metáforas, abordando ciertos acontecimientos e imágenes ominosas (un grupo de niños pobres descargando su frustración sobre uno más pequeño, más pobre y huérfano, o un ex torturador devenido remisero bucólico, por poner sólo dos ejemplos) y alcanza así una trama significativa superadora: denuncia discursiva y anhelo de justicia.

Podría suponerse que el libro se llama “los impuntuales” porque sus personajes llegan tarde a todo: a compromisos cotidianos, pero también, en un sentido histórico, al neoliberalismo de los años noventa e incluso a las políticas del estado de bienestar implementadas en nuestro país contemporáneamente a la escritura y publicación de la obra. Pero esa categorización no es precisa ni justa con la totalidad de los actores tramados en ella. Lo es con aquellos que protagonizan los relatos que dan cuenta de viajes, de sensaciones e imágenes vividas por un álter ego del autor, relatos que están numerados, pasibles de ser clasificados como “non fiction”, relatos en los que los protagonistas son libres de demorarse en el disfrute de la vida y llegar tarde en términos de agenda. Pero “impuntual” implica una característica negativa y una suerte de “culpabilidad” por parte del sujeto de la acción. Sin embargo, en gran parte de los relatos de *Los impuntuales*, como en el citado “Regalo de Reyes”, lo que está tramado es que es la sociedad la que está en falta con los protagonistas.



# Significatividad en los márgenes del realismo

## •El caso Salinger

Los relatos que hemos abordado en este trabajo hasta aquí responden al pacto de lectura “realista” (lo que está contando el narrador “puede haber pasado”). Para que lo que se relata trame la idea de que “puede haber pasado”, y el texto resulte significativo, desde una perspectiva argumental el texto tiene que resultar “como la vida misma”: ambiguo.

El único caso que hemos elegido para pensar en torno de la significatividad desde una mirada comunicacional que no responde estrictamente al pacto de lectura “realista” es el de Salinger. La narrativa de Salinger se “despega” de ese “realismo” (entrecornillo el término por tratarse de una palabra que ha sido remanida, bastardeada y vaciada de sentido durante el siglo veinte, e insisto en la necesidad de buscar una denominación para los textos que siguen tramando ese pacto de lectura, porque además parecen crecer en cantidad y volumen dentro del campo). La narrativa de Salinger despliega una carga de misticismo. Viene a diferenciarse de la literatura norteamericana que le es contemporánea, con esa decisión escritural fundamental y fundante: opina y presenta una cosmovisión a través de los personajes. “Utiliza” los “pensamientos” de los personajes para poder filosofar sobre el mundo y sobre lo absurdo de la existencia. Es que hay en las ficciones de Salinger una voluntad “melvilleana” (el único escritor que el mismo Salinger decía respetar como antecedente literario) de buscar e ir tras “una ballena blanca”, metáfora del sentido de la univocidad del mundo y de la incompletud del deseo.

No es mi intención detenerme aquí en remanidas cuestiones biográficas de Salinger ni “curiosidades” históricas. Deseo específicamente citar un fragmento de la novela *Levantad carpinteros, la viga del tejado* para presentar la familia literaria con la que el escritor tramó su cosmovisión y sus preguntas sobre el mundo:

*"A fines de mayo de 1942, la prole —siete en total— de Les y Bessie Gallagher Glass, comediantes retirados del Circuito Pantages, andaban desparramados, por decirlo de un modo extravagante, por todos los Estados Unidos. Para empezar, yo, el segundo, estaba en el hospital de Fort Benning, Georgia, con pleuresía, un pequeño recuerdo de trece semanas de adiestramiento básico en infantería. Los mellizos, Walt y Waker, hacía ya un año que estaban separados. Waker estaba en un campo de objetores de conciencia, en Maryland, y Walt en alguna parte del Pacífico, o en camino, con una unidad de artillería de campaña. Nunca supimos con seguridad dónde estaba Walt en aquel momento concreto. Nunca había sido muy aficionado a escribir cartas, y fueron muy pocos los datos personales —casi ninguno— que nos llegaron después de su muerte. Murió en un accidente militar, indeciblemente absurdo, a fines del otoño de 1945, en Japón. Mi hermana mayor, Boo Boo, que se sitúa cronológicamente entre los mellizos y yo, era alférez del Servicio Voluntario Femenino de Emergencia, acuartelado intermitentemente en la base naval de Brooklyn. Toda aquella primavera y aquel verano, ocupó el pequeño apartamento de Nueva York que mi hermano Seymour y yo casi habíamos abandonado del todo después de incorporarnos al ejército. Los dos pequeños de la familia, Zooey (varón) y Franny (mujer), estaban con nuestros progenitores en Los Ángeles, donde mi padre buscaba talentos para un estudio de cine. Zooey tenía trece años y Franny ocho. Los dos aparecían todas las semanas en un programa radiofónico de preguntas y respuestas, llamado con típica ironía punzante 'Los niños sabios'. En uno u otro momento, bien puedo decirlo aquí —*

*o más bien, en uno u otro año—, todos los niños de nuestra familia han sido huéspedes semanales de 'Los niños sabios'". (SALINGER, 1963)*

Es ésta una breve síntesis de la familia Glass, universo en el cual se desarrollan todas las novelas de Salinger a excepción de *El cazador oculto*. A diferencia de la mayoría de los autores que incluí en este ensayo en un intento por “aprehender la” y “aprender sobre” significatividad en la ficción escrita desde un punto de vista comunicacional, las ficciones de Salinger no construyen un territorio literario. Lo que construyen, en cambio, es una saga familiar. En el pasaje citado, además, aparece la guerra, telón de fondo de toda su obra, un telón tan sutil como fundamental para su trama significativa. Un sinnúmero de críticos ha sostenido que *El cazador oculto* no es otra cosa que una formidable metáfora de la guerra: que de lo que estaría huyendo Holden Caulfield, y sobre lo que estaría reflexionando, es el horror de la guerra.

Otra diferencia fundamental de la narrativa de Salinger con respecto a sus contemporáneas es la presencia de reflexiones metaliterarias, lo que habilita una transparentación del artificio en la que también es posible hilvanar una trama de significatividad:

*"Es, (por decirlo de una manera figurada) como si un autor cometiera un error al escribir y como si ese lapsus cobrara conciencia de sí mismo. Quizá no fuera un lapsus, sino, en un sentido mucho más elevado, una parte esencial de la exposición entera. Es, pues, como si ese lapsus se rebelara contra el autor, de puro odio contra él le impidiera corregirlo y dijera: "No, no quiero ser borrado, quedaré como testigo contra ti, como testigo de que eres un escritor muy mediocre.*

*(...)*

*A veces, francamente, me parece poco satisfactorio, pero a los cuarenta años considero a mi viejo amigo solo en las buenas, el lector común, como mi último confidente hondamente contemporáneo, y, mucho antes de llegar a la mayoría de edad, uno de los artesanos públicos más estimulantes y menos fatuos que yo haya conocido jamás me insistió en que debía tratar de conservar un respeto constante y sobrio por la ventajas de esa relación, por curiosa o terrible que fuera; en mi caso, él lo vio venir desde el principio. La cuestión es la siguiente: ¿cómo puede un escritor tener en cuenta esas ventajas si no tiene idea de cómo es el lector común?" (SALINGER, 1963)*

## •Arlt, u otra forma de nombrar a la significatividad

*"(...) En realidad, uno no sabe qué pensar de la gente. Si son idiotas en serio, o si se toman a pecho la burda comedia que representan en todas las horas de sus días y sus noches.*

*De cualquier manera, como primera providencia he resuelto no enviar ninguna obra mía a la sección de crítica literaria de los periódicos. ¿Con qué objeto? Para que un señor enfático entre el estorbo de dos llamadas telefónicas escriba para satisfacción de las personas honorables: 'El señor Roberto Arlt persiste aferrado a un realismo de pésimo gusto'*

*No, no y no.*

*Han pasado esos tiempos. El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un 'cross' a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y 'que los eunucos bufen'.*

*El porvenir es triunfalmente nuestro.*” (ARLT, 1931)

En este fragmento del prólogo a *Los lanzallamas* podemos señalar los principales elementos que traman la significatividad de la narrativa de Roberto Arlt desde un punto de vista comunicacional: “realismo de pésimo gusto” y “libros que encierran la violencia de un ‘cross’ a la mandíbula”. Lo primero no es otra cosa que lo que hemos señalado en un apartado anterior como “expresionismo”, es decir una trama de sentido que desborda el verosímil realista para dar cuenta de la angustia del hombre contemporáneo; lo segundo no es más que la aspiración textual a producir epifanías negativas.

Respecto del expresionismo arltiano, César Aira ha señalado que intenta dar sentido a la experiencia y que es la correspondencia de un mundo que ya no es un lugar seguro, que no es un lugar común. Y que lo que hace la narrativa de Arlt, en tanto expresionista, es hacer una presentación extendida en el tiempo. El presente de la narrativa de Arlt nunca es referencialmente identificable en la contemporaneidad del autor. Pese a ello, el texto no traiciona el pacto de lectura “esto puede haber sucedido”. En realidad, lo que sucede es que esa pregunta ya no es pertinente. ¿Guiña el ojo un muerto en *Los siete locos*? ¿Es eso posible o no? El dilema no importa, lo fundante es el “cross a la mandíbula” que trama. No hay en la narrativa de Arlt otra cosa que no sea el alma humana expuesta en sus contradicciones. A este respecto, José Amicola ha dicho que “*los aspectos formales de la narrativa de Arlt han llamado siempre la atención, especialmente en lo que respecta a cierta conjunción inarmónica de colores, luces y movimientos*” (AMICOLA, 2008). Esto es lo que se conoce como “la parte escenográfica” de Arlt (y en este sentido, no parece casualidad que el último tramo de su producción literaria pertenezca al género dramático). En el expresionismo arltiano, la

significatividad desde un punto de vista comunicacional está tramada en las posibles lecturas desbordadas.

Así son los personajes de la narrativa de Roberto Arlt: vomitan aquello que la sociedad contemporánea quiere invisibilizar y traman epifanías negativas que después de un instante nos dejan más a oscuras que nunca.

## Significatividad y dictadura

Lo primero que quiero señalar esquemáticamente a los fines expositivos es que las narraciones que traman significatividad en relación a la dictadura han sido clasificadas en tres etapas:

—La primera es elíptica o metafórica: los textos no dicen “las cosas como son”, porque son contemporáneos al horror. La narrativa ficcional que se estaba produciendo en el país no podía “transparentar referencialmente” porque estaba en juego la vida. El ejemplo paradigmático es *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia, escrita en 1980:

*“Yo, el incrédulo, un hombre que sólo utiliza el pensamiento para poder sobrevivir; él, un hombre de principios, capaz de ser fiel en la vida al rigor de sus ideas. Yo, el desterrado; él, un hombre que nació y va a morir en su propio país. No creo que pueda decirse nada más para hacer ver que no soy el indicado para decir nada sobre lo que el Profesor decidió hacer con su vida. No puedo decir nada, salvo leer y recordar frases ajenas. Y ya ve que, sin embargo, él ha confiado en mí.” (PIGLIA, 1992: 212)*

Los textos producidos en el exilio traman de un modo similar. Como ha señalado Silvana Mandolessi en “Nadie nada nunca: Saer y lo espectral”:

*“Nadie nada nunca es una novela emblemática de la dictadura Militar porque capta —mejor que otras, más o antes que otras— el carácter espectral de la violencia que la caracteriza. Nadie nada nunca no es, por lo tanto, como se ha interpretado habitualmente una alegoría o una representación cifrada del terror político que caracterizó al Proceso, sino una narración en la que el tropo de la*

*espectralidad informa el relato para captar la constitución —problemática y negativa— del terror.*

*([http://www.academia.edu/6958137/NADIE\\_NADA\\_NUNCA\\_SAER\\_Y\\_LO\\_E\\_SPECTRAL](http://www.academia.edu/6958137/NADIE_NADA_NUNCA_SAER_Y_LO_E_SPECTRAL))*

Algunos críticos han señalado a casos como el de esta novela de Saer de 1980 como prueba de que detrás de esa forma de significar hay una decisión discursiva y literaria, y no una simple manera de sobrevivir a la censura. En este trabajo preferimos pensar la cuestión en términos de “fraternidad escrituraria” (que no necesariamente es un acto consciente).

La segunda etapa de los textos que tematizan a la última dictadura militar comienza con la “posibilidad de que los sobrevivientes hablen”. El ejemplo es *Recuerdos de la muerte* de Miguel Bonasso. Haciendo un paralelo que no termina de parecerme preciso pero resulta claro para la exposición y la didáctica, se traman textos como lo fueron los de Primo Levi sobre Auschwitz. No hay posibilidad de trama estilística, estética, retórica o enunciativa: de lo que se trata es de reponer “referencialmente” a través de una reconstrucción colectiva de la memoria qué pasó en esos años. Los narradores son sujetos que recuerdan, que hacen memoria. Esta es la narrativa de ficción que participa de un movimiento de denuncia y testimonio, que contribuye a la configuración de la memoria colectiva sobre la represión y el exterminio. No hay que olvidar que la memoria colectiva sobre el terrorismo se ha ido constituyendo y modificando. Es un campo de disputas, conflictos y lucha, con marchas y contramarchas; no es ni un “reservorio” ni es algo “acumulativo”. Es la mirada desde un presente (“estar acá”) sobre los discursos del pasado. Pero también se incluyen en esta segunda etapa (y es el mejor ejemplo de que esta clasificación no consiste en una sucesión cronológica,



sino en asociaciones por motivación y significatividad tramadas en una misma dirección) narrativas de “testigos” como *Pequeños combatientes* de Raquel Robles:

*“¿Si ellos estaban muertos la Revolución también había muerto? Al menos la Revolución era algo que podíamos hacer resucitar. Me propuse hacerle respiración boca a boca, zapatearle en el pecho, hacerle cualquier cosa pero hacerla vivir otra vez. No parecía un gran consuelo, y mi hermano no tenía ninguna pinta de querer escuchar algo así, pero me imaginé que con los días iba a poder calmarlo y convencerlo de que la Revolución nos iba a hacer bien. De todos modos, qué otra cosa podíamos hacer.”* (ROBLES, 2013: 152)

Sobre esto que planteo en relación a los hijos como sobrevivientes que intentan reponer la referencialidad del terrorismo de Estado, la propia Raquel Robles ha señalado en un artículo que los huérfanos (y con ese término se refiere a los hijos de desaparecidos) son “*arqueólogos, investigadores privados, desenterradores de detalles, buscadores de explicaciones*”.

En textos como el de Robles sigue habiendo una fuerte función referencial, sigue estando tramada la búsqueda de una explicación sobre lo ocurrido y el “contar lo que pasó”. Sin embargo, se instalan “efectos de verdad” vinculados a las condiciones discursivas de la ficción. Se producen “verdades” que disputan versiones unívocas e interpretaciones cerradas sobre la dictadura (novelas como *El fin de la historia* de Liliana Heker o *Villa* de Luis Guzmán traman en ese sentido).

El tercer grupo de narraciones en relación con la dictadura —que es en el que quiero detenerme— es escritura que se independiza de la función de denuncia y de explicación, y que intenta reponer través de la ficción las “cosas” que no pueden ni podrán “saberse”. La imaginación parece sacudirse todo imperativo de verdad y desborda para “rellenar” los huecos de la verdad histórica. Es lo que ocurre en los libros de Félix Bruzzone. El libro de relatos autoficcionales *76* no

habla de la desaparición de los padres del narrador; en realidad, de lo que habla es de los efectos de esa violencia sobre el presente del narrador:

*"Así que ver a Cecilia sentada a la mesa, en silencio, el café humeante en el pocillo que se llevaba a la boca, me hizo creer que ella también guardaba algún secreto, y que si la dejaba hablar podía llegar a contármelo. Y hablé, pero no de mamá ni de Roberto ni de nada de lo que yo esperaba. Por un momento yo había llegado a pensar que ella podría revelarme algo fuerte, algo como que Roberto era mi padre o que él había tenido algo que ver con la muerte de mamá. Siempre que un desconocido me habla de mamá espero ese tipo de historias."* (BRUZZONE, 2007: 42)

La narrativa autoficcional de Bruzzone no está "reconstruyendo históricamente", no está contando "qué pasó". Lo que trama es reponer con ficción esa "verdad" que no se pueden reconstruir "históricamente" —cómo fue ese momento, qué pasaba por la cabeza de los sujetos de ese momento.

*Una muchacha muy bella* de Julián López también pertenece a este tercer momento. La prosa es "bella", "poética". El narrador es un adulto que cuenta lo que le traen sus recuerdos de infancia: no es un "niño. Los "ojos" son de un niño pero la "voz" es de un adulto. Sin ánimo de hacer psicologismo literario, me parece importante señalar en este caso que la madre del autor de la novela no está desaparecida. Eso, en otro momento histórico hubiera sido intolerable: un escritor que "inventara" que su madre está desaparecida. ¿Por qué habría sido intolerable? Porque no había habido justicia para los crímenes de la dictadura. Por eso no había lugar para desafíos estéticos. Fue necesario que hubiera justicia, para que en las narrativas ficcionales tramadas con la dictadura pudiera aparecer ese aspecto irreductible a lo meramente referencial. Para que la narrativa pudiera

interpelar, incomodar, poner “el dedo en la llaga”, cuestionar ciertos *clichés* es decir, tramar significatividad.

Esos sentidos “incorrectos políticamente”, aparecieron antes cronológicamente en el campo de lo audiovisual. Por ejemplo, en *Los rubios* (2003) de Albertina Carri. La literatura, por algún motivo, llegó a esa “incorrección” después (recordemos que *76* de Bruzzone es de 2007). Hay en *76*, además, un extrañamiento apático y alienado del narrador —claro indicio de una trama autoficcional y no autobiográfica— que va reconstruyendo la historia y que vuelve soportable lo ominoso.

Este tercer grupo de narrativa en relación con dictadura se autonomiza de la función de referencialidad y de denuncia, y de reconstrucción de “los hechos” —por decirlo de alguna manera— porque ha habido juicios y los asesinos —al menos mientras escribo estas líneas, y en tiempos de retroceso en materia de derechos humanos como los que estamos viviendo vale la aclaración— están presos o en proceso judicial. Mientras no hubiera represores presos la literatura no podía darse ese “lujo”. Mientras reinaba la impunidad no podía haber **ficción escrita significativa (con un “plus de sentido autónomo” a la referencialidad histórico-social aunque siempre tramado con las condiciones socioculturales de existencia)**. La narrativa se veía impelida a seguir reclamando justicia. Cuando hay una justicia “de hecho”, la narrativa de ficción recupera su posibilidad de significatividad “autónoma” (relativa, como ya hemos señalado), y no ser (sólo) denuncia denotativa. En ese sentido, resulta difícil afirmar en qué dirección puede seguir la narrativa ficcional teniendo en cuenta que el tramado sociopolítico parece haber cambiado abruptamente con la vuelta al poder del neoliberalismo y los cómplices civiles de la dictadura. Sospecho que los textos tramados en torno a la

motivación de la denuncia de los crímenes de la dictadura volverán a aflorar por el decurso de nuestra sociedad, nuestro imaginario y nuestra memoria.

Un último elemento que deseo señalar aquí: de todos los nietos recuperados, hasta el momento ninguno resultó que era un escritor (algunos, luego de recuperar su identidad escribieron; lo que quiero señalar es que ningún sujeto apropiado por la dictadura cuando encontró su identidad o cuando la identidad lo encontró a él resultó que era escritor). En este sentido, me surge un interrogante: ¿Habrá una relación entre identidad y posibilidad de tramar significatividad? ¿Será que la significatividad no puede tramarse en el texto de un sujeto que no conoce su identidad?

# Trama de una conceptualización provisoria y en construcción de significatividad en la ficción escrita desde una mirada comunicacional

Desde una mirada comunicacional la “significatividad” es una dimensión fundamental en ficción escrita. Como he señalado a lo largo de este trabajo ensayístico, la significatividad puede definirse desde distintas concepciones literarias y ejemplificarse en distintas ficciones escritas. No era objetivo de este trabajo agotar las posibilidades de acercamientos teóricos a este concepto —porque todo conocimiento es dinámico, provisorio y se encuentra siempre en construcción: “conocer es, no sólo pensar sobre la realidad, sino construirla, en un proceso en el cual el sujeto emerge junto con ella, el conocimiento no es un producto sino un proceso, múltiple y plural” (WATZLAWICK, 1976: 7)— pero hasta el momento podemos señalar una característica constante tanto en las definiciones como en los relatos citados: **la significatividad siempre implica un “plus” de sentido, una apertura desde lo particular del texto hacia un universal. Ese “universal” trama en la existencia humana, existencia que no es discernible ni de las condiciones materiales e históricas, ni de los imaginarios sobre subjetividad y poder. Es en este sentido que la literatura siempre es política: “Las obras literarias son escritas por individuos, claro está; pero esos individuos viven en una sociedad y una época determinada, pertenecen (o se referencian en) una clase social o un grupo cultural, hablan una lengua determinada, tienen una estética, una concepción del mundo, una ideología, una posición política, que no tiene por qué ser mecánicamente determinante (en literatura casi nunca lo es), pero de la cual no pueden sustraerse por un acto de voluntad.” (GRÜNER 2015)**

Esa “apertura” de la ficción escrita desde lo “anecdótico” hacia lo “epifánico”, que también puede vivenciarse como una voz empática que convoca desde el relato —ya sea familiarizando lo extraño, o volviendo extraño lo cotidiano, pero siempre despertando una identificación en el lector que, paradójicamente, vivencia aquello que se narra en el texto como algo novedoso y largamente sabido a la vez— es una trama insoslayable en cualquier ficción narrativa significativa. **Si en el relato no hay pasaje de la anécdota puntual a la potencia de un universal, desde una mirada comunicacional, no hay posibilidad de significatividad literaria.**

Una vez más: la significatividad no es consecuencia exclusiva de la temática de una ficción escrita, así como tampoco la dimensión temática para un relato es garantía “per se” de significatividad. Pero **desde una mirada comunicacional de la narrativa de ficción, la trama entre relato, memoria colectiva e imaginario social es una dimensión prioritaria.** Es que en la ficción se traman sentidos contemporáneos que no se traman en otros discursos (como los del periodismo o los de la academia, por ejemplo) por ser vehículo —receptáculo y motor— de la memoria colectiva inconsciente.

# Bibliografía

ALBERCA, M (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva. Madrid.

AMÍCOLA, J (2008) *Fritz Lang, Alfred Döblin y Roberto Arlt* (Artículo) Köln, Universitäts-und Stadtbibliothek Köln, En: Wolfram Nitsch/Matei Chihai/Alejandra Torres (eds.).

AUGÉ, M. (2014) *El antropólogo y el mundo global*. Siglo XXI editores. Buenos Aires.

BACZKO, B. (1984) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.

BARTHES, R. (2014) *Mitologías*. Siglo XXI editores. Buenos Aires.

BARTHES, R. (1967) *La muerte del autor*. En: <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf> (consultado el 10/04/2016).

BLANCHOT, M. (2007) *La parte del fuego*, Arena, Madrid.

BONASSO, M. (1984), *Recuerdo de la muerte*, Planeta, Buenos Aires.

BOURDIEU P. (2010) *El sentido social del gusto*. Siglo XXI editores. Buenos Aires.

BOURDIEU, P. (2007) *El sentido práctico*. Siglo XXI editores. Buenos Aires.

BOURDIEU, Pierre (1971) *Campo de poder, campo intelectual*. Folios. Buenos Aires.

BRIANTE, M. (1968) *Hombre en la orilla*. Editorial Estuario. Buenos Aires.

BRUZZONE, F. (2007) *76*. Editorial Tamarisco. Buenos Aires.

- CALABRESE E. y MARTÍNEZ L. (2001) *Miguel Briante: genealogía de un olvido*. Beatriz Viterbo Editora. Buenos Aires.
- CASTORIADIS, C. (2013) *La institución imaginaria de la sociedad*. Fábula Tusquets.
- CONTI, H. (1994) *Cuentos completos*. Emecé. Buenos Aires.
- CORTAZAR, J. (1977) *Alguien que anda por ahí*. Sudamericana. Buenos Aires.
- CORTAZAR, J. (2013) *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Alfaguara. Buenos Aires.
- CORTAZAR, J. (1970) "Algunos aspectos del cuento". En Revista Casa de la Américas Nro.60 en su décimo aniversario. La Habana. (En <http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html> última fecha de consulta 14/07/2016).
- CREMONTE, U (2015) "A la sombra de Ernest Pinard" (tesis doctoral en Periodismo y Comunicación UNLP) disponible en <http://perio.unlp.edu.ar/node/5978> (última fecha de consulta agosto 2016)
- CHEEVER, J. (2012) *Cuentos completos*. RBA. Barcelona.
- DRUCAROFF, E. (2011) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé. Buenos Aires.
- FAULKNER, W. (2010) *Cuentos Reunidos*. Alfaguara. Buenos Aires.
- FREDERIC, J. (1989) *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Visor. Madrid.
- FREUD, S. «Sigmund Freud: Obras Completas», en «Freud total» 1.0 (versión electrónica) <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>



- GALEANO, E. (1986) *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires.
- GAMERRO, C. (2015) *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Sudamericana. Buenos Aires.
- GRÜNER, E (2015) "Palabras que matan. Literatura, ideología y el inconsciente político", en Revista Topía, año XXV, número 75, noviembre (pág. 5 a 7).
- GUZMÁN, L. (2006), Villa, Edhasa, Buenos Aires.
- HEKER, L. (1990), *Zona de clivaje*, Editorial Legasa, Buenos Aires.
- HEKER, L. (1991), *Los bordes de lo real*, Alfaguara, Buenos Aires.
- HEKER, L. (1996), *El fin de la historia*, Alfaguara, Buenos Aires.
- HEMINGWAY, E. (2008) *Cuentos*. Lumen. Argentina.
- KAPUSCINSKI, R. (2002) *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*. Editorial Anagrama. Barcelona.
- KEEGAN, C. (2012) *Recorre los campos azules*. Eterna Cadencia. Buenos Aires.
- KOHUT, K. (2007) "¿Literatura comprometida o literatura de la memoria?" en Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia. (Edición de Rose Corral). El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. México.
- KORDON, B. (1986) *Un taxi amarillo y negro en Pakistán*. Sudamericana. Buenos Aires.
- MAGALLANES, F. (2013) *Los impuntuales*. Club Hem Editores. La Plata.
- MANSFIELD, K (2007) *Cuentos completos*. De bolsillo. Buenos Aires.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Revista *Anthropos* N° 219 ("De la experiencia al relato. Cartografías culturales y comunicativas de Latinoamérica."9 (2008. pág. 24) (Barcelona: Anthropos).

O' CONNOR, F (2005) *Cuentos completos*. De bolsillo. Buenos Aires.

PASQUALI, A (1992) *Comunicación y cultura de masas* (Teoría de la comunicación: las implicaciones sociológicas de la información y cultura de masas. Definiciones) (pág. 43-44) Monte Ávila Editores. Caracas.

PORTER, K (2009) *Cuentos completos*. De bolsillo. Buenos Aires.

PIGLIA, R. (1980), *Respiración artificial*, Pomaire, Buenos Aires.

PIGLIA, R. (2000) Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). Conferencia dictada el 27 de noviembre de 2000 en la Casa de las Américas. En *Hechos/Ideas*.

PIGLIA, R. (2015) *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Sexto Piso. México.

RESTIVO, N. y SÁNCHEZ, C. (2015) *Haroldo Conti. Una épica del río y la llanura*. Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. Buenos Aires.

RINCÓN, O. (2006) *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Gedisa. Barcelona.

ROBLES, R. (2003), *Pequeños combatientes*, Alfaguara, Buenos Aires.

ROZENMACHER, G. (2013) *Obras Completas*. Ediciones Biblioteca Nacional. Buenos Aires.

RULFO, J. (2004) *El llano en llamas*. Anagrama. Barcelona.

SAER, J. (2000), *Nadie nada nunca*, Seix Barral, Buenos Aires.

SCHMUCLER, H. (1997) *Memoria de la comunicación*. Biblos. Buenos Aires.

SPERANZA, G. (2006): Por un realismo idiota. Otra Parte [En línea]. Otoño de 2006, N 8. [Fecha de consulta: 1 de mayo de 2015]. Disponible en <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-8-oto%C3%B1o-2006/por-un-realismo-idiota>

TODOROV, T (1971) *Literatura y significación*. Editorial Planeta. Barcelona.

WALSH, R. (2013) *Cuentos Completos*. Ediciones De la Flor. Buenos Aires.

WATZLAWICK, P. (1976) *Wie wirklich ist die wirklichkeit?*. R. Piper & Co. Munich.  
Trad. esp. (1989) *¿Es real la realidad?* Herder. Barcelona.

WEBER, M. (1905) *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (on line: [http://web.archive.org/web/20131020154621/http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/Weber\\_Max/Weber\\_EticaCapitalismo\\_01.htm](http://web.archive.org/web/20131020154621/http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/Weber_Max/Weber_EticaCapitalismo_01.htm). última fecha de consulta 20/07/2016).

WERNICKE, E. (2011) *Cuentos completos*. Ediciones Colihue. Buenos Aires.